آغا حشر
اور ان کا فن

فن ڈرامہ اور آغا کی
حیات پر پہلی مبسوط کتاب

فہرست کتب تاجرانہ

بانگِ درا مع شرح ،	پروفیسر یوسف سلیم چشتی	قیمت -/۲۵
شرح بالِ جبریل	" " " "	۱۷/۵۰
شرح ضربِ کلیم	" " " "	-/۱۶
ارمغانِ حجاز مع شرح (حصہ اردو)	" " " "	-/۱۲
جاوید نامہ مع شرح (کلاں سائز) مکمل سیٹ ہر دو حصص	" "	-/۱۵۰
	قیمت کابل	-/۱۰۰
پیامِ مشرق مع شرح (کلاں سائز)	پروفیسر یوسف سلیم چشتی	-/۷۵
مثنوی پس چہ باید کرد مع شرح	" " " "	-/۷۵
رموزِ بیخودی مع شرح	" " "	-/۱۵
اقبال کی شاعری اور اس کا پیغام	شیخ اکبر علی قیمت	-/۳۰
اقبال اور سید سلیمان ندوی (فوٹو آفسیٹ کلاں سائز)	ڈاکٹر طاہر تونسوی	-/۳۰
حیاتِ اقبال (فوٹو آفسیٹ کلاں سائز)	ڈاکٹر طاہر تونسوی	-/۳۰
علامہ اقبال کے آخری دو سال	عارف بٹالوی	-/۴۵
اقبال ادیبوں کی نظر میں (کلاں سائز)	ظفر اقبال	-/۷
یادِ اقبال	ڈاکٹر عبدالمجید	
اقبال اور عشقِ رسول ﷺ (کلاں سائز)	پروفیسر عبدالرشید	-/۱۵۰
علامہ اقبال اور پیروی شبلی (کلاں سائز)	ڈاکٹر افتخار حسین شاہ	۱۶/۵۰
مطالعات و مکاتیب	" ملک حسن اختر مرتبہ سید اختر الاسلام	-/۲۵
اطرافِ اقبال	" ملک حسن اختر	-/۳۰

کتاب	مصنف		قیمت
تعلیماتِ اقبال (کلاں سائز)	پروفیسر سلیم چشتی	قیمت	۲۰/-
اقبال اور عبدالحق ,,	ممتاز حسین	,,	۱۰/-
سیرتِ اقبال	مولوی سید محمد طاہر فاروقی	,,	۱۸/-
اقبال نئی تشکیل (کلاں سائز)	ڈاکٹر عزیز احمد	,,	۴۰/-
اقبال اور جمالیات ,,	نصیر احمد ناصر	,,	۵۰/-
آغا حشر اور اُن کے ڈرامے	سید وقار عظیم	,,	۲۵/-
بابائے اردو، احوال (کلاں سائز)	ڈاکٹر معین الرحمن	,,	۲۰/-
اشاریہ کلام فیض ,,	ڈاکٹر عقیل احمد	,,	۱۲/-
فیض ایک جائزہ ,,	سید اشفاق حسین	,,	۱۵/-
پریم پچیسی	منشی پریم چند		۱۸/-
ورق ورق روشن (کلاں سائز) صفحات ...	مجموعہ اقوالِ زرّیں	,,	۵۰/-
اردو ادب میں طنز و مزاح	ڈاکٹر وزیر آغا	,,	۱۵/-
انتخاب کلام ظفر	(مرتبہ) عتیق ترجمانی	,,	۶/۰۰
کلام ظفر فن و شخصیت	پروفیسر خواجہ منظور حسین	,,	۱۵/-
مقدماتِ عبدالحق (کلاں سائز) (مرتبہ)	ڈاکٹر عبادت بریلوی	,,	۱۰۰/-
اردو میں ڈرامہ نگاری	سید بادشاہ حسن حیدرآبادی	,,	۱۰/-
اردو میں فن سوانح نگاری کا ارتقا	الطاف فاطمہ ایم اے	,,	۱۵/-
زادِ راہ	منشی پریم چند	,,	۷/۵۰
میرے بہترین افسانے	,, ,,	,,	۷/۵۰
دستِ صبا	فیض احمد فیض	,,	۳/۵۰
اربابِ نثرِ اردو	مولوی سید محمد ایم۔ اے	,,	۱۵/-

آغا حشر اور ان کا فن

مصنف

اے۔ بی اشرف

ناشر

اعتقاد پبلشنگ ہاؤس دھلی ۲

یکم اکتوبر ... ۱۹۸۰
قیمت ... ۱۵

سول ایجنٹ

شیخ غلام محمد بکسیلر مائسیمہ بازار سرینگر کشمیر۔
علوی بکڈپو محمد علی روڈ بمبئی نمبر ۳۔
سید وجاحت علی بکسیلر ادبی مرکز
جامع مسجد گورکھپور۔

..........—...

نقش فریادی

سبھی یادیں دل کی عجب ہیں نقش ہا فریادی ہیں

وہ ارمان ہا ... زندگی و وقت تبدیلی وفا ہے

(فیض احمد فیض)

فہرست

باب اوّل: ڈرامے کا فن

(۲) شخصیت: (الف) حلیہ، لباس، اور طرزِ معاشرت۔
(ب) خودداری اور خود اعتمادی۔
(ج) زندہ دلی۔
(د) والدہ کا احترام اور رفیقۂ حیات سے محبت
(ر) احباب۔
(س) فنِ خطابت۔
(ط) مناظرے اور "البلاغ" کی ادارت۔
(ع) مختار بیگم سے معاشقہ۔

(۳) تصانیف: پہلا دور ـــــ ۱۹۰۱ء سے ۱۹۰۵ء
دوسرا دور ـــــ ۱۹۰۶ء سے ۱۹۰۹ء
تیسرا دور ـــــ ۱۹۱۰ء سے ۱۹۱۶ء
چوتھا دور ـــــ ۱۹۱۷ء سے وفات تک

آغا حشر کی شاعری: شاعری کا ملکہ فطری تھا۔ مختلف اصنافِ سخن۔ غزلیات۔ نظمیں۔ دیگر اصناف۔

باب چہارم: آغا حشر کا فن" ۱۴۰ تا ۲۲۶

(۱) فنی ارتقاء: (الف) پہلا دور ۱۹۰۱ء سے ۱۹۰۵ء تک
(ب) دوسرا دور ۱۹۰۶ء سے ۱۹۰۹ء تک
(ج) تیسرا دور ۱۹۱۰ء سے ۱۹۱۶ء تک

آغازِ سخن

آغا حشر کی شخصیت پر عموماً اور ان کے فن پر خصوصاً بہت کم لکھا گیا ہے اور جو کچھ لکھا گیا ہے، وہ اس قدر غیر مکمل اور منتشر حالت میں ہے کہ اردو ادب کا کوئی بھی طالب علم آغا حشر کا مطالعہ کرتے ہوئے تشنگی محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ آغا حشر اردو ڈرامانگاری کی تاریخ میں ایک اہم باب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اردو ڈرامے کا ذکر آغا حشر کے بغیر نہ صرف نامکمل ہے بلکہ اگر اردو ڈرامے کی تاریخ سے آغا حشر کا نام محو کر دیا جائے تو باقی کچھ بھی نہیں رہتا۔ گویا آغا حشر اور اردو ڈراما دو مترادف الفاظ ہیں۔ لیکن ہمارے ہاں نقاد حضرات نے جس طرح اردو ڈرامے کو ہمیشہ فراموش کیے رکھا ہے اسی طرح آغا حشر اور ان کی خدمات پر بھی بہت کم توجہ دی ہے۔ آغا حشر اور ان کے فن پر جو کچھ آج تک قلم بند کیا گیا ہے، وہ کسی صورت میں بھی مبسوط اور جامع مواد کی حیثیت نہیں رکھتا۔ چند بکھرے بکھرے سے مضامین اور دو ایک غیر مکمل کتابیں دستیاب ہوتی ہیں جن سے آغا حشر کی شخصیت اور ان کے فن پر ایسی بھرپور روشنی نہیں پڑتی کہ جس سے تمام پہلو نمایاں ہو جائیں۔ چنانچہ اس کمی نے میرے اندر اس مقالے کی ترتیب کی تحریک پیدا کی۔

اس مقالے کو چار ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا باب ڈرامے کے فن پر ہے۔ اس سلسلے میں انگریزی کتب سے بھی استفادہ کیا گیا ہے اور اردو میں لکھے ہوئے مواد کو بھی پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ حتی الوسع یہ کوشش کی گئی ہے کہ نہایت اختصار کے ساتھ ڈرامے کے فنی پہلوؤں پر روشنی ڈالی جائے۔

دوسرے باب میں آغا حشر سے پہلے اردو ڈرامے کی روایت پر ایک نظر ڈالی گئی ہے۔ اور یہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ جب آغا حشر نے ڈرامے کا آغاز کیا تو اس وقت اردو ڈرامے کی عمومی حالت کیا تھی۔؟ اور اسے کس قسم کا ماحول میسّر تھا؟

تیسرے باب میں آغا صاحب کی شخصیت کو اُجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے کسی فن کار کے فن کا جائزہ لیتے وقت اس کی شخصیت اور اس کے ماحول کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اس کے بغیر صحیح نتائج تک رسائی ممکن نہیں آغا صاحب کی زندگی، ان کی شخصیت اور ماحول کے بارے میں جو تھوڑا بہت مواد دستیاب ہوتا ہے اس سے ان کی شخصیت کا مکمل اور بھرپور نقش کہیں بھی اُبھرتا نظر نہیں آتا۔ بہت سے گوشے تاریک اور بہت سے پہلو تشنہ رہ گئے ہیں۔ راقم الحروف نے ان تمام منتشر رنگوں کو ملا کر ان سے ایک ایسی تصویر بنانے کی کوشش کی ہے جس سے آغا حشر کی شخصیت کے تمام پہلو سامنے آجاتے ہیں۔ اس کوشش میں مجھے کہاں تک کامیابی نصیب ہوئی ہے اس کا فیصلہ آپ پر چھوڑتا ہوں ؎

سپردم بتو مایۂ خویش را
تو دانی حساب کم و بیش را

آغا صاحب کی زندگی اور ان کے خاندان کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کے لئے بہت سے خطوط کلکتہ روانہ کیئے لیکن کسی ایک کا بھی جواب موصول نہ ہوا۔ چنانچہ مجھے زیادہ تر کتابی معلومات پر اکتفا کرنا پڑا البتہ جناب امتیاز علی تاج، جناب حکیم احمد شجاع، جناب پروفیسر علیم الدین سالک اور محترمہ مختار بیگم کا شکر گزار ہوں کہ انہوں نے میرے لئے چند مفید معلومات مہیا کیں۔

تیسرے باب ہی میں آغا صاحب کی شاعری پر بھی ایک سرسری نظر ڈالی گئی ہے۔ اصل میں یہ موضوع میرے مقالے سے براہِ راست تعلق نہیں رکھتا لیکن آغا حشر کے فنی مرتبے پر بحث کرتے ہوئے ان کی شاعری کا ذکر ضروری معلوم ہوا۔

چوتھا باب آغا حشر کے ڈرامائی فن پر ہے اس سلسلے میں جناب امتیاز علی تاج، جناب پروفیسر سید وقار عظیم اور جناب عشرت رحمانی کے چند مضامین کے علاوہ کچھ نہیں ملتا ستم بالائے ستم یہ کہ آغا صاحب اور ان کے معاصرین کے بہت سے ڈرامے دستیاب نہیں ہوتے۔ تاہم میں نے حتی الامکان ڈرامے حاصل کرنے کی کوشش کی ہے اور انہیں زیر مطالعہ رکھا ہے۔ مجھے جناب عشرت رحمانی اور جناب ملک احمد نواز لائبریرین اُردو سیکشن یونیورسٹی... لائبریری کا شکریہ ادا کرنا ہے جنہوں نے اس مرحلے میں میری اعانت فرمائی اور میری مشکلات دُور کرنے کی پوری پوری کوشش کی۔

چوتھے باب کے چار حصّے کئے گئے ہیں۔ پہلے حصّے میں آغا حشر کے فن کے ارتقائی مراحل کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔ اور مثالوں سے اس کو واضح

کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دوسرے حصے میں آغا صاحب کے ڈراموں کے پلاٹوں کا عمومی جائزہ لیا گیا ہے تیسرے حصے میں ان کی کردار نگاری اور چوتھے میں مکالموں کو پیشِ نظر رکھ کر تنقید کی ہے۔ جہاں تک میرے علم کا تعلق ہے آغا صاحب کے ڈرامائی فن کے مختلف عناصر (پلاٹ، کردار، مکالمہ وغیرہ) پر کبھی تک قلم نہیں اٹھایا گیا۔ ممکن ہے میری یہ طالب علمانہ کوشش اہلِ فن و ہنر کو اس طرف متوجہ کر لے اور اس طرح آغا صاحب کے ڈرامائی فن کے بیتاریک گوشے منور ہو جائیں اور اگر ایسا ہوا تو میں سمجھوں گا میری محنت ٹھکانے لگی۔
میں جناب ڈاکٹر عبداللہ، ڈاکٹر عبادت بریلوی اور شبیر حسن اختر کا شکریہ ادا کرتا ہوں جنہوں نے اس مقالے سے متعلق نہ صرف کارآمد اور مفید مواد مہیا کیا بلکہ اپنے قیمتی مشوروں سے بھی نوازا، اور اس طرح مجھے ہمیشہ کے لئے اپنے دامنِ احسان سے وابستہ کر لیا۔

مشفقم پروفیسر سید وقار عظیم صاحب نے اس مقالے کی تیاری میں جس محبت اور شفقت سے رہنمائی فرمائی ہے اس کے لئے ان کی خدمت اقدس میں ہدیۂ تشکر پیش کرنے کے لئے میرے پاس نہ تو موزوں الفاظ ہیں اور نہ زبان اور اس سلسلے میں مجھے اپنی "کوتاہ دامنی" اور "کوتاہ سخنی" کا شدید احساس ہے۔ بس یہ کہہ کر اپنے دلی جذبات کی کسی قدر ترجمانی کر سکتا ہوں کہ ان کی ذات میرے لئے ایک خضرِ راہ اور ایک رہبرِ کامل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور ان کی پرشفقت رہنمائی کے بغیر اس منزل کا نام و نشان تک پانا بھی میرے لئے ناممکن تھا جس منزل تک رسائی کے لئے ہزاروں دشواریوں، مشکلوں اور الجھنوں کا سامنا تھا۔ اپنے دوستوں جناب

غلام قادر آزاد، جناب محمد خاں اشرف، جناب ملک حسن اختر اور جناب ارشد گیلانی کا شکریہ ادا کرنا تکلف محض ہے کیونکہ یہ سب ان کی "ہم نشینی" کا اثر ہے۔

آخر میں مگر آخر نہیں میں مکرمی جناب بشیر احمد چودھری کی خدمت میں ہدیۂ تشکر پیش کرتا ہوں کہ انہوں نے مجھے اس مقالے کی اشاعت کی طرف توجہ دلائی اور بصد شوق و ذوق اس کو طبع کرایا۔ یہ ان کی ادب نوازی اور علم دوستی کا بیّن ثبوت ہے۔ اس صورت میں اس کتاب کی ہر کمی اور خامی کی ذمہ داری مجھ پر عائد ہوتی ہے اور اس کے حسن و خوبی کا سہرا موصوف کے سر جاتا ہے۔

شعبۂ اردو
گورنمنٹ کالج۔ ملتان

اے۔ بی۔ اشرف

باب اوّل

ڈرامے کا فن

ڈرامے کی فنّی حیثیت (۱) گفتار اور حرکات و سکنات کے ذریعہ کسی عمل کی تجسیم و تشکیل کرنا، روزِ ازل ہی سے انسان کی سرشت میں شامل رہا ہے۔ انسان جب اپنے مشاہدات اور تجربات کے ابلاغ کی طرف مائل ہوا تو اس نے اظہار کے انھیں وسیلوں سے سب سے پہلے کام لیا۔ کوئی کہانی سنانے یا کوئی واقعہ بیان کرتے ہوئے اس نے حرکت و عمل سے جو مدد لی وہ نہ صرف اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس طرح نہ صرف بولنے والے کو اپنی بات کی تکمیل کا احساس ہوتا ہے بلکہ اس اعتبار سے بھی اہم ہے کہ یوں کہی ہوئی بات سُننے والے کے لئے مؤثر بنتی ہے۔ گفتار اور حرکات و سکنات کی مدد سے اپنی بات دوسروں تک پہنچانا اسی کا نام ڈراما ہے۔ اور اس اعتبار سے ڈراما نہ صرف اظہار و ابلاغ کی سب سے زیادہ قدیم صورت ہے بلکہ یہ ان تمام حکاکاتی اور بیانیہ مساعی کا تکملہ بھی ہے جو انسان نے ہمیشہ آپ بیتی اور جگ بیتی کو دوسرے انسانوں تک پہنچانے میں صرف کی ہیں:۔

ڈرامے اور دوسری اصنافِ ادب کے درمیان بنیادی فرق یہی ہے کہ ڈراما نہ محض الفاظ کا کھیل ہے اور نہ اس کا دائرہ عمل حرف پڑھنے اور سننے تک محدود ہے بلکہ یہ ایک ”دیکھنے کی چیز ہے“ اور اس کی

ترکیب و تعمیر لوح و قلم سے کہیں زیادہ ایک ایسی کارگہِ عمل کی متقاضی ہے جسے اصطلاحاً اسٹیج کہتے ہیں۔ آج تک جتنے بھی ڈرامے معرضِ وجود میں آئے ہیں وہ سٹیج پر پیش کرنے کی غرض سے لکھے گئے تھے پڑھنے کے لئے نہیں کاغذ کے صفحات پران کی قدر و قیمت بے روح اور جامد نقوش کے سوا کچھ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شکسپئر اور مولیئر نے کبھی اپنے ڈراموں کی طباعت کی طرف متوجہ ہونا ضروری نہیں سمجھا[1]۔ ایک مغربی معقر KOMISARTEVSKY- اس حقیقت کو اور بھی زیادہ واضح صورت دیتے ہوئے یوں لکھتا ہے کہ "ڈرامے کا فن ڈرامانگار کا فن نہیں بلکہ یہ اداکار اور ہدایت کار کا فن ہے[2]"۔ مزید براں ڈرامے کو ادبی معیار پر اس لئے بھی نہیں رکھا جا سکتا کہ اس کی تکمیل میں تماشائی کو بھی اتنا ہی دخل حاصل ہے جتنا کہ ڈرامانویس اور اداکار کو۔ تماشائی کے بغیر ڈرامہ کی حیثیت بمنزلہ صفر کے ہے۔ اس لئے بڑے بڑے فنکاروں نے ڈراما پیش کرتے ہوئے تماشائی کی پسند کو اوّلیت دی ہے[3]۔

تعریف

ڈراما اپنی اسی وسعت اور ہمہ گیری کے اعتبار سے اس قدر متنوع اور صاف پہلو دار صنفِ ادب ہے کہ اس کی کوئی

---

[1] "THE STUDY OF DRAMA" BY BRADER MATHEWS ص: ۱, PAGE 4 (۲) "THE ART OF THE THEATRE IS AN ART OF ACTORS AND DIRECTORS AND OF WRITERS.

[3] "DISCOVERING DRAMA" BY ELIZABETH DREW) PAGE-11

جامع و مانع تعریف آسان نہیں۔ CICERO نے اسے "زندگی کی نقل، رسم و رواج کا آئینہ اور سچائی کا عکس کہا ہے"[1]۔ HUGO کی نگاہ میں "یہ ایک آئینہ ہے جس میں فطرت اپنا عکس دکھاتی ہے"[2]۔ CARCEY کے خیال میں "یہ ایسے عناصر کا مجموعہ ہے جن سے ہم تھیٹر میں زندگی کو پیش کرتے ہیں"[3]۔ کالرج کا کہنا ہے کہ "ڈراما حقیقت کا عکس COPY نہیں بلکہ فطرت کی نقالی IMITATION ہے"[4]۔

ڈرامے کے متعلق اشاروں کنایوں میں جو باتیں کہی گئی ہیں ان سب کا رو منبع لفظ ڈرامے کا وہ لغوی مفہوم ہے جو بذات خود ڈرامے کی ایک آسان فہم تعریف بن سکتا ہے۔ ڈراما یونانی لفظ "ڈراؤ" سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں کرنا یا کر کے دکھانا"۔ سنسکرت میں اسے "درشیہ کاویہ" (نظم مشہود) اور روپک کہا گیا ہے۔ یعنی ایک ایسی نظم جسے عملی صورت میں دیکھا اور دکھایا جا سکے[5]۔ گویا ڈراما عبارت ہے اس فن سے جس کی بنیاد حرکت اور گویائی پر قائم ہے۔ یا بقول ہڈسن "ڈراما ایک نقالی ہے جو حرکت اور تقریر کے وسیلہ سے کی جاتی ہے"[6]،

۱؎ ۲؎ ۳؎ ۴؎ (بحوالہ ڈراما نگاری کا فن) "THE OI

"THEORY OF DRAMA" BY ALLARDYCE NICOLL

۵؎ ڈراما کا فن۔ ڈاکٹر قمر رئیس (مقدمہ)

۶؎ "AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE" BY HUDSON

(۲)

ڈرامے کے بنیادی عناصر

(الف) داخلی عناصر ربط، مرکزیت اور توازن ہر فن پارے میں روحِ رواں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کوئی شکل، کوئی صورت — چاہے وہ "سنگ و خشت" میں ملبوس ہو، یا سایہ رنگ میں سے نمودار ہو رہی ہو، یا اصوات اور الفاظ کا روپ اختیار کرے اس وقت تک حسین و جمیل اور جامع و اکمل نہیں کہلائی جاسکتی جب تک کہ وہ معروضی اور موضوعی دونوں حیثیتوں سے کسی خاص آہنگ HARMONY کی حامل نہ ہو — تسلسل، موزونیت اور ارتکاز حُسن کی بنیادی اقدار میں سے ہیں اور ان کے بغیر کوئی مجسمہ، کوئی تصویر، کوئی سُر اور کوئی شعر معرضِ وجود میں نہیں آسکتا۔ انھیں صفات کا ڈرامے میں اپنے انتہائی عروج پر ہونا ضروری سمجھا گیا ہے۔ عمل میں اگر ذرا بھی جھول واقع ہو، مکالمات میں ذرا سی بے ربطی نظر آئے، یا قصّہ کی روانی اور تسلسل میں ذرا سا نقص رہ جائے تو ڈراما اپنے مقاصد کی تکمیل نہیں کرسکتا۔ ڈرامے کا ایک ایک جزو اگر باہم مربوط و مشروط نہ ہو بات کبھی پیدا نہیں ہوسکتی جس کے بل پر ڈراما نویس شروع سے آخر تک تماشائی کے دل و دماغ پر حکمران رہتا ہے۔

اس کے علاوہ تعطل اور تذبذب SUSPENSE کی بھی یہاں اتنی ہی اہمیت ہے۔ اسی کی بدولت انتظار کی وہ کیفیت برقرار رہتی ہے جس پر تماشائی کی دلچسپی کا انحصار ہے اور یہ مقصد ارسطو کے قول کے مطابق ایسے

واقعات سے پیدا ہو سکتا ہے جو صرف غیر متوقع ہی نہیں بلکہ ایک دوسرے کے غیر متوقع نتیجے ہوں کیونکہ اس طرح وہ اور زیادہ حیرت انگیز ہوں گے۔"[۱]
لیکن اس امر کا التزام ضروری ہے کہ یہ غیر متوقع واقعات غیر فطری معلوم نہ ہوں، بلکہ ان میں اعتماد اور تیقن کی فضا برابر قائم رہے۔

مزید براں وہ سے جو ڈرامائی اساس کہلاتی ہے ٹکراؤ اور کشاکش ہے CONFLICTION جو مخالف قوتوں کے باہم متحارب ہونے پر رونما ہوتی ہے۔ واقعات کا اٹھان، ان کا عروج و اختتام، اسی تصادم کا مرہونِ منت ہے۔ ٹریجڈی تو بالخصوص نام ہی اس جدلیت، حرب و ضرب اور تصادم کا ہے۔ جو مثبت و منفی، خیر و شر، اعلیٰ و ادنیٰ ظالم اور مظلوم کے درمیان مختلف رنگوں میں وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ یہ دار و گیر اور کشمکش بعض اوقات داخلی صورت میں خود کردار کے اپنے ہی نہاں خانۂ دل میں واقع ہوتی ہے اور خود اس کے ضمیر، جذبات، شعور و تحت الشعور کو اپنی آماجگاہ بناتی ہے ان صورتوں میں انسان اپنے آپ سے الجھتا ہوا اور اپنے آپ سے دست و گریباں ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ بہر کیف اس جدل و پیکار کو چاہیے خارجی ہو یا داخلی، ہر ڈرامے اور خصوصاً المیہ میں ایک شرطِ اولیں قرار دیا گیا ہے۔ چنانچہ والٹیئر کے بقول "ہر المیہ کسی نہ کسی تصادم کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔ تصادم جو متضاد احساسات، خیالات، خواہشات، عزائم اور مقاصد کی وجہ سے انسانوں کے مابین یا خود انسان کی اپنی ذات میں رونما ہوتا ہے"[۱]

---

[۱] بوطیقا۔ ترجمہ از عزیز احمد ص ۵۴

تھیٹر اور ڈراما

(ب) **خارجی عناصر** ڈرامہ اپنی تشکیل و تعمیر کے لئے جدا قسم کی ہیئت کا مقتضی ہے۔ یہ خارجی صورت ادبی ہئیتوں سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ ادب کا اظہار و ابلاغ الفاظ کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ڈرامے کا معروضی پیکر چند مختلف اجزاء کی ایک ایسی ترکیب سے وجود پاتا ہے جسے "تھیٹر" کہتے ہیں۔ ڈرامہ اور تھیٹر اس طرح آپس میں مشروط و ملزوم ہیں جس طرح عرض اور جوہر۔

تھیٹر حقیقتاً ان تمام وسائل کا مجموعہ ہے جن سے ڈرامے کی پیش کش عملی طور پر تکمیل پذیر ہوتی ہے۔ ان جملہ وسائل و ذرائع میں سے اسٹیج، اداکار اور تماشائی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے اور یہی تھیٹر کے وہ اجزائے لاینفک ہیں کہ جن کے بغیر تھیٹر اور ڈرامے کا تصور ممکن نہیں۔

۱۔ اسٹیج ۔ ڈرامے کے فنی اصول و ضوابط زمانے اور رواجوں کے علاوہ ہمیشہ اسٹیج کی ضروریات کے تحت وضع کیئے جاتے رہے ہیں۔ ڈرامے کی

1:- ...... IN ALL TRAGEDY THERE IS SOME SORT OF COLLISION OR CONFLICT - CONFLICT OF FEELINGS, MODES OF THOUGHT, DESIRES, WILLS, PURPOSES, CONFLICT OF PERSONS WITH ONE ANOTHER OR WITH CIRCUMSTANCES WITH THEMSELVES" ("THE STUDY OF DRAMA" BY B. MATHEWS)" PAGE. 93

تاریخ بھی اس بات کی شاہد ہے کہ اسٹیج نے ہمیشہ ڈرامے کو متاثر کیا ہے۔ سٹیج کی ترتیب اور اس کی ماہیت کے بدلتے رہنے کے سبب ڈرامہ نگاری کے اسالیب میں بھی نمایاں تبدیلیاں واقع ہوتی رہی ہیں۔ قدیم یونانی اسٹیج اور شکسپیئر کے عہد کے اسٹیج میں جو فرق ہے وہی فرق ان دونوں زمانوں کے ڈراموں کی طرز نگارش میں بھی واضح طور پر ملتا ہے۔ اسٹیج گویا ایک محور ہے جس کے گرد ڈرامے کی ساری کائنات گھومتی ہوئی نظر آتی ہے۔ خود ہمارے ہاں بھی سنسکرت ڈرامہ سے لیکر "اندر سبھا" تک ڈرامے نے رہس، نوٹنکی اور سوانگ وغیرہ کے جتنے قالب بدلے ہیں وہ سب رنگ شالوں اور منڈلیوں کے بدلتے ہوئے رویوں کے مختلف عکس ہیں۔ سٹیج گویا ایک سانچہ ہے جس میں ڈھلنے کے لئے ڈرامے کو از خود اپنی کایا پلٹ کرنا پڑتی ہے۔

۲- اداکار | اداکار کا وجود ڈرامے میں ایک فعّال عضو کی حیثیت رکھتا ہے۔ اداکار کی شخصیت اور اس کی صلاحیتیں ہمیشہ ڈرامانویس کے خیالات کا آئینہ ہوتا ہے [ا]"

شکسپیئر کے بہت سے کردار ایسے ہیں جن کی تخلیق خاص ... اداکاروں کی صلاحیتوں کی مرہونِ منت رہی ہے۔

[ا] "WE COULD CALL IT THE EXPRESSING OF THE DRAMATIST'S IDEA IN TERMS OF THE ACTOR'S PERSONALITY" (THE STUDY OF DARAMA BY H. G. BARKER) PAGE, 16

آغا حشر کے ڈرامائی اسلوب میں ماسٹر موہن، مس پیشنس کوپر PATIONCE COOPER وغیرہ کی اداکارانہ خصوصیات کو دخل رہا ہے۔ بعض صورتوں میں اداکاروں کی شخصیت نے مختلف اصناف ڈرامائی مقبولیت میں بھی حصّہ لیا ہے۔ مثلاً ملکہ ANN کے عہد میں COLLEY CIBBER کی اداکاری نے طربیہ ڈراموں کو خوب فروغ دیا۔ اور ڈرامانویسی میں بھی ایسی مثالیں عام ہیں۔ کاؤس جی کھٹاؤ کی شاندار حزنیہ اداکاری نے مہدی حسن احسن، بیتاب اور آغا حشر کو شکسپیئر کے المیہ ڈراموں کو اردو میں منتقل کرنے پر مائل کیا ہے[۱]"

بقول سید عابد علی عابد "ڈراما معاشرت کی تصویر کھینچنے کی کوشش میں جو فریب نظر پیدا کرنا چاہتا ہے اس کا انحصار اداکی جیتی جاگتی شخصیت پر منحصر ہوتا ہے[۲]" یہی وجہ ہے کہ ڈرامہ نویس کو اداکاری کی طرف جھکنا پڑتا ہے۔ بی میتھوز نے اداکار اور ڈرامانویس کی باہمی مشورت پر زور دیتے ہوئے لکھا ہے کہ "بہت سے بلند پایہ ڈرامے اداکار کے عملی مشوروں کی بدولت عظیم ہیں[۳]" ڈراما اور اداکار کے متعلق بحث کرتے ہوئے یہی نقاد اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ:۔
"اگر ہم ڈرامائی ادب کا گہرا مطالعہ کریں اور ڈرامہ کے بہترین حصّوں پر

۱، ۲ بحوالہ ڈرامانگاری کا فن ص ۱۲ اصول انتقادیات (ڈراما) از عابد علی عابد۔

۳ "MANY A GREAT DRAMA IS GREATER BECAUSE OF PRACTICAL SUGGESTIONS MADE BY THE ACTORS...." (THE STUDY OF DRAMA BY B. METHEWES) PAGE 39 Ch: II

غور کریں تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ہر زمانے اور ہر قوم کے ڈراماٹی شعراء نے اپنے اداکاروں کے محاسن و معائب اور اُن کے بعض مخصوص کمالات کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جن پر کر عوام کے سامنے ڈراما کی پیش کش کا تمام دار و مدار ہے۔ ؎۱

۳۔ تماشائی | اسٹیج اور اسٹیج کے دیگر لوازمات اور اداکاروں کے ساتھ ساتھ تھیٹر کا وجود تماشائیوں کے بغیر مکمل نہیں کہلا سکتا تماشائی تھیٹر کی... سالمیت کا ایک ناگریز حصہ ہیں۔ حتیٰ کہ ڈرامے کی نوعیت کا تعین بھی تماشائیوں کے ذوق اور ان کی ذہنی سطح پر منحصر ہے۔ عظیم ڈراما نولیس ہمیشہ اپنی شخصیت کی بلندیوں سے اُتر کر تماشائیوں کے قریب پہنچنے پر مقبول ہوتے ہیں۔ کیونکہ ڈراما ایک ذاتی اور شخصی تخلیق ہونے کی بجائے عام انسانوں کے جذبات، اور احساسات کا ترجمان ہوتا ہے اور انہیں کے عقائد، توہمات اور اخلاقی اور مذہبی تصورات کی عکاسی کرتا ہے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ڈرامے کی کامیابی اور ناکامی دیکھنے والوں کی دلچسپی اور عدم دلچسپی پر مبنی ہوتی ہے۔

ڈرامے میں نفرت اور ترحم اور انفعال پذیری کے جو بھی مدارج معیّن کئے جاتے ہیں، اخلاق اور جرم و تعزیر کے جتنے بھی ضوابط ملتے ہیں اور جمالیاتی ذوق کا جو بھی معیار پیش کیا جاتا ہے وہ سب کے سب عام تماشائیوں کی سوجھ بوجھ، ان کی تاثر پذیری، اور پسند و ناپسند کے تحت وضع کئے جاتے ہیں اسی لئے تو اسے "AEUNCTIONOFTHE CROWD" کہا گیا ہے۔

ہر زبان کے ہر عہد کا ڈراما اس امر کا شاہد ہے کہ اس کی تخلیق میں تماشائی

؎۱ - THE STUDY OF ORAMA, BY B. MATHEWS, PAGE 43 CH: II

کا وجود کس قدر اہم ہے اور یہی وہ پہلو ہے جس سے اسے زندگی کا عکاس اور ترجمان کہا جاتا ہے "اندر سبھا" سے لے کر آج تک اُردو میں جو ڈراما کبھی اسٹیج پر کھیلا گیا ہے وہ ہماری معاشرت کی ایک بے نقاب تصویر ہے۔

غرض یہ کہ اسٹیج اداکار اور تماشائی ڈرامائی تشکیل کے بنیادی عناصر ہیں۔ اپنی عناصر کے الگ اثرات نے مل جل کر وہ چیزیں پیدا کی ہیں جنھیں ہم ڈرامے کی روایات کا نام دیتے ہیں۔

(۳)

ڈرامائی مفاہمتیں

ڈرامائی روایات پر سرسری نگاہ ڈالتے ہوئے بہت سی ایسی روایات بھی ہمارے سامنے آتی ہیں جنھیں اگرچہ بنیادی اہمیت تو نہیں دی جا سکتی لیکن انھیں ڈرامے کے ارتقاء میں خاصا دخل رہا ہے۔ یہ روایات خود ڈرامے کی ذاتی وضع کی بدولت اٹل اور ناگریز حیثیت رکھتی ہیں۔ ڈرامہ زندگی کی فعال عکاسی جیسا اہم فریضہ ادا کرتے وقت فنی پابندیوں کے پیش نظر چند ایسی مراعات کا حق دار بھی سمجھا گیا ہے جنھیں تماشائی اور ڈرامانگار کے مابین "باہمی مفاہمتوں" کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔

ڈرامے کی یہ روایتیں اگرچہ حقیقت اور صداقت کے نقطۂ نظر سے تو ہرگز قابلِ قبول نہیں ہوتیں لیکن اسٹیج، تماشائی اور ڈرامانگار کے باہمی رشتے کے

پیدا کئے ہوئے حدود انہیں جواز کی سند دے دیتے ہیں۔[1]

ڈرامہ واقعیت اور حقیقت کا ترجمان ہونے کے باوجود اپنی چند معذوریوں کا عملی اعتراف کئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اسٹیج کی محدود وسعت اور دوسری ناگزیر پابندیوں سے مجبور ہو کر اسے واقعیت کی راہ سے انحراف کرنا ہی پڑتا ہے مثلاً غیر ملکی کرداروں کے لئے ملکی زبان بولنے اور مقامی لب و لہجہ اختیار کرنے کے سوا اور کوئی چارہ نہیں ہوتا۔ کرداروں کو گفتگو میں اپنی روزمرہ کی بجائے ایک معینہ اسلوب کلام اختیار کرنا پڑتا ہے۔ پر زور شاعرانہ اور خطیبانہ اندازِ گفتگو جو عام زندگی میں نظر نہیں آتا ڈرامے میں موجود ہوتا ہے۔ گانے کے جملہ ساز و سامان کی موجودگی کا جواز پیدا کئے بغیر سازوں کی پوری سنگت کے ساتھ کرداروں کو گاتا ہوا دکھایا جاتا ہے۔ جب کسی کردار کو اپنے آپ سے باتیں کرنا پڑتی ہیں یا وہ دل ہی دل میں کچھ سوچتا ہے تو اسے SOLILOQUY خود کلامی اور ASIDE یک طرفہ گفتگو کے بہانے آواز بلند بولنا پڑتا ہے۔ یہ سب باتیں اگرچہ حقیقت سے کافی بعید نظر آتی ہیں لیکن ڈرامائی روایات کی حیثیت سے تماشائی انھیں از خود قبول کرتے چلے جاتے ہیں۔

ڈرامانگار اور تماشائی کے مابین یہ سمجھوتہ بازی ہمیشہ ہمیشہ سے چلی آتی ہے اور یہ باہمی تفہیم و مفاہمت محض ڈرامے تک ہی محدود نہیں بلکہ کم و بیش ہر اس فنِ لطیف میں موجود ہے جو زندگی کے ترجمان ہونے کا دعویٰ کرتا ہے۔

---

[1] "ڈرامے کی فنی اور ادبی قدریں" از پروفیسر وقار عظیم صاحب۔ (ماہ جنوری ۱۹۶۰ء)

(۴)

آحادِ ثلاثہ

ڈراما نویسی کا فن جب بھی زیرِ بحث آیا ہے وہاں ڈرامائی آحاد ...
DRANATIC UNITIES کا ذکر ہمیشہ ضروری سمجھا گیا ہے۔ ڈرامائی آحاد سے مراد وہ مروجہ وحدتیں ہیں جو کم وبیش سب کی سب ارسطو کے نظریات سے ماخوذ سمجھی جاتی ہیں۔ انہیں آحادِ ثلاثہ بھی کہتے ہیں۔ یعنی تین وحدتیں، وحدتِ زماں وحدتِ مکاں اور وحدتِ عمل۔

ارسطو نے اپنی کتاب "شعریات" POETIOS میں وحدتِ زماں پر عموماً اور وحدتِ عمل پر خصوصاً بحث کی ہے۔ اور انہیں ڈرامے کے لئے از حد ضروری قرار دیا ہے لیکن وحدتِ مکان کو اٹلی کے ناقدین نے ارسطو کے اس بیان سے اخذ کر کے غلطی سے اس کے ساتھ منسوب کر دیا کہ "ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود یا اس کے قریب قریب وقت کی پابند رہے"[۱]

نشاۃ الثانیہ کے تمام ڈراما نویسوں نے اس کی تقلید کی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وحدتِ مکان کی حیثیت محض اضافی ہے۔ یہ دراصل وحدتِ زمان اور وحدتِ عمل ہی کا ایک حصّہ ہے۔

ع۱ بوطیقا۔ عزیز احمد (مقدمہ) ص ۱۳۔

"شعریات" میں وحدت زماں کا ذکر بھی محض سرسری ہے البتہ ارسطو نے سب سے زیادہ زور وحدت عمل پر دیا ہے اور کہا ہے کہ :-

"جس طرح تقلیدی فنون میں ایک نقل ایک ہی چیز کی نقل ہوتی ہے۔ اس طرح اس صورت میں بھی چونکہ روئیداد ایک ہی عمل کی نقل ہے اس لئے ایک ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیئے جو واحد اور مکمل ہو[۱]"

واحد اور مکمل عمل کی تشریح اس نے یوں کی ہے کہ ۔

"اس کے اجزا اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل تباہ ہو جائے گا[۲]"

اور اس کے جواز میں یہ دلیل دی ہے کہ

"وہ چیز جو رکھی بھی جا سکتی ہو اور نکالی بھی جا سکتی ہو اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو تو وہ حقیقی معنوں میں جزو نہیں کہلا سکتی[۳]"

ارسطو کے شارحین نے اس کے نظریہ "وحدت عمل" سے یہ اخذ کیا ہے کہ ڈراما ایک ہی پلاٹ کا حامل ہو۔ اس میں کوئی اہم ضمنی پلاٹ شامل نہ کیا جائے اور نہ ہی ٹریجڈی اور کامیڈی کی آمیزش کو روا رکھا جائے ۔

لیکن ڈرامے کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ یہ نظریات وقت کا مکمل ساتھ نہیں دے سکے۔ بڑے بڑے ڈرامہ نویسوں نے ان پابندیوں سے انحراف کیا ہے۔ شکسپیئر ایسے عظیم ڈرامہ نگار کا نام ان لوگوں میں سرفہرست آتا ہے ۔۔ جنہوں نے ارسطو کے ان اصولوں کی طرف سر مو توجہ نہیں دی اور اس کے

۱، ۲، ۳ بوطیقا۔ عزیز احمد ص ۵۲ ،

باوجود نہایت ہی کامیاب ڈرامے تخلیق کیے ہیں۔ عزیز احمد نے بوطیقا کے مقدمے میں لکھا ہے کہ

"وحدتِ عمل بلکہ تینوں وحدتوں کو اگر ضروری سمجھا جائے تو دنیا بھر میں شکسپئر کے برابر کوئی گناہ گار نہیں جس نے ہر جگہ اور ہر موقعے پر وحدت شکنی کی ہے[۱]"

حقیقتاً یہ تمام وحدتیں ایک۔ بہت بڑی وحدت کی اجزائے ترکیبی ہیں اور قائم بالذات حیثیت میں اپنا کوئی وجود نہیں رکھتیں بقول ٹی ایس۔ ایلیٹ

"یہ احادِ ثلاثہ علیحدہ علیحدہ تین قوانین نہیں بلکہ ایک ہی قانون کے مختلف پہلو ہیں[۲]"

اس "ایک قانون" کو آپ وحدتِ تاثر سے موسوم کر سکتے ہیں جو تمام احاد کا مرجع ہے۔ اور جس کی اہمیت نہ صرف ڈرامے تک محدود ہے بلکہ جو ہر صنف کی روح کہلاتی ہے۔ ہر فن پارے کے لئے ایک واحد تاثر کا حامل ہونا ضروری ہے چاہے وہ ڈراما ہو شعر ہو کوئی تصویر ہو یا مجسمہ اگر اس میں تاثر کے لحاظ سے جامعیت، وحدت اور اکیلا پن نہیں تو وہ انتشار اور لامرکزیت کا شکار ہو کر اپنے معیار سے گر جائے گا۔ ڈرامے کے لئے۔ یہ اس قدر اہم ہے کہ پروفیسر وقار عظیم صاحب نے اسے ڈرامے کے فن کی اساس کہا ہے[۳]"

---

[۱] مقدمہ بوطیقا از عزیز احمد ص ۱۸

[۲] DIALOGUE ON DRAMATIC POETRY BY T.S. ELIOT
(بحوالہ مقالہ "فن ڈرامہ نگاری" از محمد اسلم ص ۷۳)

[۳] ڈرامے کی فنی اور ادبی قدریں۔ از پروفیسر وقار عظیم صاحب
ماہ نو جنوری ۱۹۶۰ء)

لٰھذا ڈرامہ کے لئے زمان و مکان اور عمل کی رنگا رنگی اور بوقلمونی کے باوجود تاثر کے لحاظ سے ایک ایسی وحدت کا حامل ہونا ضروری ہے جو ایک ہی محور پر گھومتی ہوئی اور ایک ہی مرکز کی طرف جھکتی ہوئی نظر آئے اور جو قطعی طور پر ناقابلِ تقسیم اور غیر مختوع ہو۔

(۵)

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

ارسطو نے ڈرامے کو چھ اجزا کا مرکب بتایا ہے اور انہیں یوں تقسیم کیا ہے (۱) قِصّہ (۲) کردار (۳) الفاظ (۴) خیال (۵) آرائش (۶) موسیقی اور ان میں سے قصّہ (یا پلاٹ) کو سب پر فوقیت دی ہے۔ ارسطو کی اس ترتیب کو مغربی ممالک میں کافی حد تک اپنایا گیا لیکن بعد میں قصّہ اور پلاٹ پر کرداروں کو مقدم تصور کیا گیا ہے۔ اور حقیقت بھی یہی ہے کہ ڈراما کردار کی کہانی ہوتا ہے۔ شکسپیر کے ڈراموں کو خود اس کے کرداروں نے دوام بخشا ہے، ڈرامے کے کرداروں میں اگر جاندار انفرادیت اور جاذبِ نظری نہیں تو ڈراما واقعات کی حُسنِ ترتیب اور تسلسل کے باوجود تماشائی کے ذہن پر کوئی دائمی نقش نہیں چھوڑ سکتا۔ کردار نگاری گویا ڈرامے میں جزوِ اعظم کی حیثیت رکھتی ہے۔ باقی تمام اجزا ذیلی اور اضافی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود ان ثانوی اجزاء کی اہمیت کسی صورت میں نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ مثلاً پلاٹ کے بغیر کردار کسی معنویت کا حامل نہیں ہو سکتا۔ اس کی انفرادیت اور جاذبیت ان واقعات اور حادثات سے رونما

ہوتی ہے جو اس کے ساتھ پیش آتے ہیں۔ اسی طرح مکالمات، خیال آرائش اور اسٹیج کے بغیر مکمل ڈرامے کا وجود تصور میں نہیں لایا جا سکتا۔ ہر ڈرامے کی کامیابی کردار کی دلکشی، قصے کے ربط اور موزونیت، مکالمات کی برجستگی اور روانی، خیال کی ندرت اور بلندی آرائش کی چابک دستی اور موسیقی کی فسوں سازی اور سحر کاری پر منحصر ہے لیکن یہ تمام اجزا ایک دوسرے سے اس قدر مربوط و مشروط ہیں کہ ان میں سے کسی ایک جزو کو تنہا اور واحد حیثیت نہیں دی جا سکتی۔ ڈراما ان سب کے متوازن اور مناسب امتزاج کا نام ہے۔ جہاں سب اجزا ایک دوسرے کے مل کر کام کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

(۶)

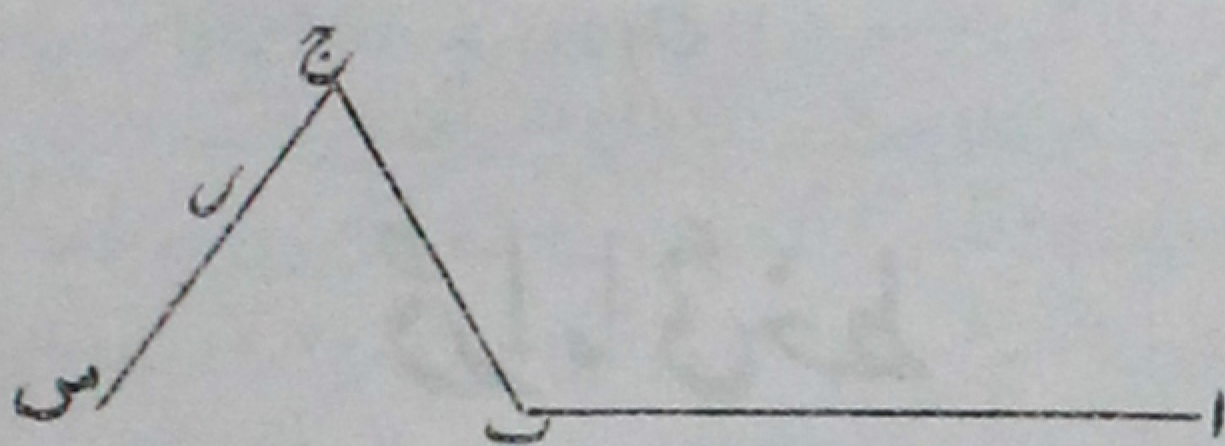
ڈرامائی خط

ڈرامے میں قصہ یا پلاٹ اگرچہ کردار نگاری کے مقابلے میں ذیلی اور اضافی حیثیت رکھتا ہے اور اسے ڈرامے کے دوسرے اجزاء ترکیبی سے جدا کر کے نہیں جانچا جا سکتا۔ پھر بھی اس کی نلعیاتی ترتیب اور مخصوص زیر و بم کے بارے میں جو ڈرامائی تقاضوں کے تحت ایک خاص صورت اختیار کرتا ہے، کچھ نہ کچھ کہنا ضروری ہے۔ ڈرامے میں واقعات کا تسلسل اور آغاز و انجام فنی نقطۂ نگاہ سے حد درجہ موزونیت، جامعیت، ایجاز و اختصار کے

متقاضی ہیں اور ایک ایسی ترتیب چاہتے ہیں جس میں تمام عمل انتہائی موثر انداز میں خوش اسلوبی اور تیز رفتاری کے ساتھ اختتام پذیر ہو۔ اس صورت میں جو بھی طرز اپنائی جاتی ہے وہ نہایت متوازن، جامع اور مکمل ہوتی ہے۔

اور اس میں واقعات از ابتدا تا انتہا ایک ایسے مخصوص سانچے میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں جسے اصطلاح میں "ڈرامائی خط" کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ اس ڈرامائی خط میں واقعات کا ایک واضح پیکر بنتا ہے۔ واقعات کا تسلسل پانچ مختلف مدارج میں سے گذرتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ مدارج یہ ہیں۔

(۱) تمہید یا تعارف (۲) ارتقاء (۳) منتہی (۴) تنزل۔
(۵) انجام۔ یہ تصور مندرجہ ذیل خاکے سے مشابہ ہوتا ہے۔



(الف) تمہید یا تعارف (ب) ارتقاء (ج) منتہی (د) تنزل (س) انجام۔

تمہیدی یا تعارفی حصے میں ڈرامے سے متعلق ضروری معلومات فراہم کی جاتی ہیں اور اس مقام سے عمل کی ابتداء بھی ہوتی ہے۔ ڈرامے کا ابتدائی حصہ نہایت مختصر لیکن ڈرامائی انداز سے بھرپور ہوتا ہے اسی پر ڈرامے کی تمام بنیاد کھڑی ہوتی ہے۔ اور یہیں سے ڈرامانویس تماشائی کی توجہ پر پوری گرفت

قائم کرنا ہے۔

ابتدائی واقعے سے پلاٹ کا آغاز ہوتے ہی کشمکش، اُلجھاؤ اور تصادم کے بطفیل ڈراما نمو پذیر ہو کر ارتقائی منازل کی طرف رواں ہوتا ہے۔ واقعات کی نامیاتی اُٹھان کے لیے کشمکش کا عنصر انتہائی لازمی ہوتا ہے۔ یہی کشمکش تصادم اور ٹکراؤ بالآخر واقعات کو ایک ایسے نقطہ تک لے جاتا ہے۔ جہاں یہ دار و گیر اور حرب و ضرب اپنی معراج تک پہنچ جاتی ہے۔ اُس مقام کو نقطۂ عروج یا منتہیٰ کہتے ہیں۔ یہ عروج اور منتہیٰ تمام گذشتہ واقعات اور حالات کا فطری اور منطقی نتیجہ ہو۔ بقول عشرت رحمانی "نقطہ عروج میں بڑی احتیاط کی ضرورت ہے۔ ورنہ حد کمال پر پہنچ کر ذراسی فروعی بحث بھی معکوس عروج ANTI CLIMAX کے امکانات پیدا کر دیتی ہے[1]"

منتہیٰ یا کلائمکس کی تکمیل کے ساتھ ہی ڈراما انجام کی طرف رجوع کرتا ہے۔ اس مرحلے کو صعود یا تنزل سے موسوم کرتے ہیں کہ جہاں سے ایک قوت دوسری قوت پر غالب آجاتی ہے۔ اور قرائن اپنے آنے والے نتائج کی طرف واضح اشارے کرتے ہیں۔

بالآخر یہی ترتیب اس منزل تک پہنچتی ہے جہاں واقعات اختتام پذیر ہوتے ہیں۔ یہ تمام مراحل ڈرامہ نگاری کی چابک دستی اور مہارت کی آزمائش گاہ بنتے ہیں۔ اگر کہیں کبھی ذراسی غفلت اور کوتاہی سرزد ہو تو ڈرامائی خط کے تمام رو پود ڈھیلے پڑ

---

[1] اردو ڈراما (تاریخ و تنقید) از عشرت رحمانی ص ۲۰۷

جاتے ہیں اور تاثر کی وحدت باقی نہیں رہتی۔

ڈرامے کی اقسام

ڈرامے کی دو بڑی قسمیں حزنیہ (ٹریجڈی) اور طربیہ (کومیڈی) ہیں ارسطو نے حزنیہ اور طربیہ کو یوں تمیز کیا ہے کہ حزنیہ غم آگیں اور اندوہناک واقعات پر مشتمل ہوتی ہے اور اس کے کردار سنجیدہ عظیم اور بالائی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس کے برعکس طربیہ کے واقعات مسرت اور خوشی کے جذبات کو ابھارتے ہیں۔ ان کا انجام بخیر ہوتا ہے اور اس کے کردار نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں کرداروں کی طبقاتی تقسیم ہی حزنیہ اور طربیہ کے مابین سب سے بڑی وجۂ امتیاز رہی ہے۔ چنانچہ سترھویں صدی عیسوی تک یہی کلیہ کارفرما رہا ہے کہ حزنیہ صرف اس وجہ سے حزنیہ نہیں کہ وہ تباہی و بربادی پر منتج ہو بلکہ ہر وہ ڈرامہ جس میں بادشاہوں اور عظیم النسل لوگوں کو پیش کیا جائے اسے حزنیہ کہا جا سکتا ہے اور طربیہ صرف ادنےٰ طبقے کے کرداروں سے تعلق رکھتی ہے۔ لیکن... سترھویں صدی عیسوی کے بعد اس نظریئے سے اختلاف ظاہر ہونا شروع ہوا۔ چنانچہ ارسطو نے کہا ہے کہ:-

"جب اسٹیج پر شاہانہ نسب کے افراد میں معمولی محبت کے الجھاؤ کو

ظاہر کیا جاتا ہے اور اس سے ان کی زندگی یا سلطنت کو کوئی نقصان پہنچنے کا امکان نہیں ہوتا تو یہ قرین قیاس نہیں کہ ان کا یہ عمل کھیل کو المیہ درجہ تک پہنچا دے اگرچہ یہ کردار باوقار اور اعلیٰ ہی کیوں نہ ہوں[۱]۔"

اٹھارہویں صدی تک ارسطو کی یہ تقسیم بالکل باطل قرار دے دی گئی۔ اور یہ نظریہ محکم صورت اختیار کر گیا کہ حزنیہ میں نہ صرف اونچے طبقے کے کردار ہی سے ہمدردی کے جذبات پیدا کئے جا سکتے ہیں بلکہ زیریں طبقے کے کردار بھی جذبات کو ابھارنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

موجودہ عہد میں حزنیہ کے لئے اعلیٰ طبقے کے کرداروں کی کوئی شرط نہیں ہے۔ البتہ حزن وملال کا عنصر اس میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔

عشرت رحمانی نے حزنیہ کی تین اقسام بیان کی ہیں۔ ایک وہ "جس میں حزن وملال اور غم و الم کے سوا انجام تک طرب ونشاط کا کوئی عنصر شامل نہیں ہوتا" دوسری وہ "جس میں حزن قصے کا اصل جزو ضرور ہوتا ہے مگر سامعین کی خاطر با تدبیر گری کے لحاظ سے شادمانی وطرب کا خفیف شائبہ شریک کر کے رنج و غم کے بار گراں کو کسی حد تک کم کر دیا جاتا ہے۔ مگر انجام غمناک ہوتا ہے" اور حزنیہ کی تیسری قسم ان کی نگاہ میں طرب انگیز حزنیہ ہے۔ "جس میں رنج والم کے بھرپور پہلو نمایاں ہوتے ہوئے بھی انجام نیک اور طرب انگیز ہوتا ہے[۲]۔"

۱۔ بحوالہ فن ڈرامہ نگاری، مقالہ، از محمد اسلم (یونیورسٹی لائبریری اورینٹل سیکشن)

۲۔ اردو ڈرامہ، تاریخ و تنقید، از عشرت رحمانی ص ۲۲، ۲۳

اور یہی ڈرامہ نویسی کی وہ صنف ہے جس سے ڈراما اپنے منتہائے کمال تک پہنچتا ہے۔ اے ڈبلیو شلیگل نے اسے "تخیل کی معراج" کہا ہے[1] دنیا بھر کے نقاد شلیگل کے اس نظریہ کی تائید میں رطب اللسان نظر آتے ہیں۔

طربیہ ڈرامے عموماً ایسے واقعات پر مبنی ہوتے ہیں جن کی ابتدا خواہ کسی انداز میں ہوئی ہو وہ انتہا میں آکر خوشی اور راحت پر منتج ہوتے ہیں۔ ان میں سنجیدہ اور شگفتہ پلاٹ ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور طنزیہ اور مزاحیہ عنصر بھی شامل ہوتا ہے۔ لیکن یہ مزاح اور طنز نہایت بلند پایہ اور اعلیٰ ہوتا ہے۔ اور ابتذال و سوقیت کی حدوں کو نہیں چھوتا۔

ڈرامے کی ان دو بڑی اقسام کے علاوہ بعض ڈرامے ایسے بھی ہیں جو ان دونوں کی آمیزش سے وجود میں آتے ہیں۔ انہیں "ٹریجڈی کامیڈی" یا المطربیہ ڈرامے کہا جاتا ہے۔

میلوڈراما اور فارس بھی انہیں سے ملتی جلتی اصناف ہیں۔ میلوڈراما یونانی لفظ سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں گیت۔ اس قسم کے ڈراموں میں گانوں کی کثرت ہوتی ہے اور بعض خصوصیات میں انہیں "اوپیرا" (Opera) سے مشابہ کہا جا سکتا ہے۔ "فارس" میں مضحکہ خیز واقعات اور مبالغہ آمیز ظرافت سے تفریح و تفنن کا کام لیا جاتا ہے۔ دونوں قسم کے ڈراموں میں کردار نگاری اور تاثر مفقود ہوتے ہیں۔ حالانکہ ہر دو اصناف المیہ اور طربیہ میں نہایت

---

[1] "ناٹک ساگر" از نور الٰہی محمد عمر ص ۲۔

اہم مقام رکھتی ہیں۔ مزاحیہ ڈرامے کی ایک قسم "براسک" بھی ہے جس میں گھٹیا قسم کا مزاح پیش کیا جاتا ہے۔ کمتر درجے کے لوگ اعلیٰ اور اشریف اشخاص کی نقلیں اُتارتے ہیں اور اعلیٰ اشخص رذیلوں کی حرکات اختیار کرتے ہیں۔ ان ڈراموں کا مقصد عام تماشائیوں کو سستی تفریح بہم پہنچانا ہوتا ہے۔

"اوپیرا" منظوم ڈرامہ ہے اور جزواً و کلاً غنائیہ انداز میں پیش کیا جاتا ہے، چاہے قصہ المناک ہو یا طربناک۔

"ڈریم" (DRAME) بھی مخلوط قسم کے ڈراموں کی ایک شاخ ہے؛ یہ نہ تو طربیہ کی طرح تفریح و تفنن کا سامان بہم پہنچاتے ہیں اور نہ المیہ کی طرح دہشت اور خوف کے جذبات پیدا کرتے ہیں۔ طربیہ سے یہ ڈراما اس لحاظ سے جدا ہوتا ہے کہ اس میں طربیہ کے مثالی کرداروں کی بجائے منفرد کردار ہوتے ہیں۔ حزنیہ سے یوں ممیز ہوتا ہے کہ اس میں جذبات و شخصیات کی پیش کش تو ہوتی ہے لیکن انجام غمناک نہیں ہوتا اور نہ اس کے پلاٹ میں حزنیہ کی طرح عظمت و جلال کے احساسات پیدا ہوتے ہیں ؛

باب دوم

ڈراما آغا حشر سے پہلے

(۱) ڈرامے کی روایت برِ صغیر پاک و ہند میں

اُردو ڈرامہ اگرچہ اس دور کی پیداوار ہے جب سنسکرت ڈراما قطعی طور پر معدوم ہو چکا تھا اور یہ کہنا بھی کسی حد تک صحیح ہے کہ اُردو... ڈرامہ موضوع اور فن کے اعتبار سے سنسکرت ڈراما کی تقلید سے یکسر آزاد رہا ہے۔ بایں ہمہ اس حقیقت سے بمشکل انکار کیا جا سکتا ہے کہ اُردو ڈرامے کا خمیر جن عناصر سے اُٹھایا گیا ہے وہ عناصر سنسکرت ڈرامے کی باقیات سے نکلے ہیں۔ اُردو ڈرامے نے نمو پذیر ہوتے ہی جو شکل و صورت اختیار کی تھی وہ سرتاپا ان رہسوں، نوٹنکیوں، رام لیلاؤں اور سوانگوں سے مشابہ تھی جنہیں سنسکرت ڈرامہ کی بگڑی ہوئی صورتیں کہا جا سکتا ہے۔ اُردو ڈرامے کے ابتدائی خد و خال اور اس کے داخلی مزاج اور افتادِ طبع کو دیکھیں تو یہ انہیں رہسوں، نوٹنکیوں اور رام لیلاؤں کا عکسِ ثانی نظر آتا ہے۔ اور یہ روایات اس کے رگ و پے میں اس درجہ سرایت کر چکی ہیں کہ انھیں جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے اُردو ڈرامے کا ارتقائی جائزہ لینے سے قبل یہ ضروری محسوس ہوتا ہے کہ یہ داستان سنسکرت ڈرامے کے

ایک مختصر سے تعارف کے ساتھ شروع کی جائے۔

بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ دنیا کے تمام ڈراموں کا مصدر و منبع یونانی ڈراما ہے۔ چنانچہ ان کے خیال میں ڈرامے کے سلسلے میں سنسکرت زبان بھی یونان کی خوشہ چیں ہے لیکن جدید تحقیق نے اس خیال کو باطل قرار دیا ہے اور یہ بات پایۂ ثبوت تک پہنچ چکی ہے کہ ہندوستان کی سرزمین میں ڈرامے کی تخم ریزی خود اس اصنام پرست قوم نے کی جو اس مرز بوم پر آباد تھی۔ چنانچہ اس حقیقت کے پیشِ نظر کہ ہندوستان میں ڈراما کسی دوسرے ملک کے اثر سے وجود میں نہیں آیا شیگل کے اس قول میں صداقت کی جھلک نظر آتی ہے کہ "ڈراما ہر قوم میں الگ پیدا ہوا۔ ایک قوم نے دوسری قوم سے نہیں لیا"[1] ایک انگریز مصنف اشیلی ڈیوک ASHLEY DUKES نے بھی اپنی کتاب DRAMA میں اس حقیقت کا اعتراف کیا ہے کہ ہندوستانی ڈراما خالصتاً وہیں کی پیدائش ہے[2] یا خود سنسکرت ڈراما بھی اس حقیقت کی غمازی کرتا ہے کہ یونانی ڈرامے سے بالکل ایک جدا شے ہے اس میں وحدتِ ثلاثہ کا کوئی تصور نہیں ملتا۔ وزنہ اس میں کورس کی کوئی گنجائش ہے جو یونانی ڈرامے کی بہت بڑی خصوصیت تسلیم کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ اس میں کسی قسم کے تصادم کشاکش اور جدلیت کو بنیادی حیثیت نہیں دی گئی جیسا کہ یونانی المیہ میں ہے کیونکہ ہندو فلسفۂ حیات ہی میں فطرت اور انسان کے مابین کسی

ع۱ ناٹک ساگر از نور الٰہی محمد عمر ص ۱۲۔

ع۲ "DRAMA" BY ASHLEY DUKES, P. 43

کش مکش یا ٹکراؤ کا تصور موجود نہیں۔ کرم کا فلسفہ اور جنم اور آواگون کے نظریات اس حرب وضرب اور کشاکش کی نفی کرتے چلے آئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سنسکرت ڈرامے میں ہمیشہ انسان فطرت کا مطیع اور فرمانبردار نظر آتا ہے۔ یہاں فطرت کو اس قدر سادہ اور حسین روپ پہنایا گیا ہے کہ اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی۔ مزید براں سنسکرت ڈرامے میں کرداروں کا کوئی شمار نہیں۔ وہاں نقاب پوشی یا آرائش اور بہروپ سے کبھی کام نہیں لیا جاتا۔ سٹیج کبھی کسی قسم کی تزئین اور آراستہ سیٹنگ کی محتاج نہیں اور یہ سٹیج ناظرین کے درمیان ہوتی تھی[۱] یہ سب باتیں سنسکرت ڈرامے اور یونانی ڈرامے کے مابین بنیادی امتیاز اور اختلاف کی وضاحت کرتی ہیں۔ اور اس لئے یونانی ڈرامے کو سنسکرت ڈرامے کا پیش رو سمجھنے کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

عہدِ قدیم میں ڈرامے کا آغاز سنسکرت زبان میں ہوا اور اس کی ترویج دیو مالائی پس منظر میں ہوئی۔ اس سلسلے میں یہ روایت بیان کی جاتی ہے کہ ایک مرتبہ بہت سے دیوتاؤں نے مل کر برہما کے حضور میں درخواست کی کہ ان کا دل بہلانے کے لیئے کوئی سامان بہم پہنچایا جائے تو اس نے اس غرض کیلئے "ناٹیہ وید" ایجاد کیا۔ اور اس کی تکمیل کے لئے "رگ وید" سے رقص "سام وید" سے سرود "یجر وید" سے حرکات وسکنات اور "اتھر وید" سے اظہار جذبات کا طریق لے کر اس وید کو تیار کیا[۲]" اور آسمانی معمار وشنو کرم کو اندر اسن میں ایک رنگ شالہ یعنی

۱۔ سرآغاز ڈاکٹر محمد حسن ۔ لہو اور قالین از مرزا ادیب ص ۱۳، ۱۴، ۱

۲۔ ہندوستان میں ڈراما از نور الٰہی محمد عمر رسالہ اردو جنوری ۱۹۲۴ء

اسٹیج تعمیر کرنے کا حکم دیا۔ یہ اسٹیج اندار اسن میں تعمیر ہوئی اور اسٹیج کی خدمات بھرت منی ایک رشی منی کے سپرد ہوئیں۔ ایک اور روایت یہ بھی ہے کہ سب سے پہلی رنگ شالہ راجہ مہیش نے بنوائی تھی اور اس نے گندھرب اور اپسراؤں کو بلوا کر ان سے اداکاری کی خدمات لیں۔ ان روایات کی صداقت سے ہمیں بحث نہیں... لیکن ان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ سنسکرت ڈراما قدامت کے اعتبار سے خود ہندو مذہب کا ہم عمر ہے۔ اس کی نشوونما مذہبی آب و گل میں ہوئی۔ اور ڈراما شروع شروع میں عبادات کا حصّہ رہا۔ اس میں الوہی اور سماوی ماحول پیش کیا جاتا رہا لیکن کچھ عرصہ بعد دیوی دیوتاؤں اور رشیوں منیوں کے علاوہ راجہ مہاراجا بھی اس میں بڑھ چڑھ کر حصّہ لینے لگے۔ ساتویں صدی عیسوی میں تو سنسکرت ڈرامے کو خصوصی عروج حاصل ہوا۔ کالیداس اور بھوبھوتی کے علاوہ مہاراجہ ہرش ہنومان نرائن بھٹ، راجسیکھر اور مراری ایسے شہرہ آفاق ڈرامانویسوں نے سنسکرت زبان میں اعلیٰ درجے کے ڈرامے تصنیف کئے لیکن سنسکرت زبان کے زوال پذیر ہونے پر جب ڈرامانویسی اعلیٰ طبقے کے ہاتھ سے نکل کر عوام میں پہنچی تو پراکرتوں میں ڈرامانویسی کا آغاز ہوا۔ لیکن یہ بولیاں ادبی صلاحیتوں سے محروم ہونے کی وجہ سے ڈرامے کے اس ارفع اور بلند مرتبت معیار کو برقرار نہ رکھ سکیں جو سنسکرت ڈراموں کی خصوصیت تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ناٹک فنِ لطیف کی بجائے ایک عامیانہ اور بازاری قسم کی شے بنتا چلا گیا۔ اس میں تک بندی سوقیانہ پن اور ابتذال کے عناصر نے آہستہ آہستہ غلبہ حاصل کرنا شروع کیا اور بالآخر ڈراما نے قلب ماہئیت کے مختلف مراحل طے کر کے رہس بہروپ اور سوانگ صورت اختیار کرلی۔

سنسکرت ڈرامے کے زوال کی داستان ہند و معاشرے اور اس کی روایات کے زوال کے ساتھ ساتھ متوازی حیثیت سے چلتی ہے جب سے ہند و معاشرت میں ہندو راجاؤں کی خانہ جنگیوں کی وجہ سے زوال کے آثار ظاہر ہونا شروع ہوئے اور جب سے طوائف الملوکی اور بیرونی حملوں کے باعث برصغیر کی اس مرکزیت کا خاتمہ ہوا جو اشوک ہرش اور چندر گپت موریہ کے عہد میں موجود تھی تب سے سنسکرت زبان اور اس کی ادبی تخلیقات میں زوال آنا شروع ہوا ہے سنسکرت زبان کو اس وقت تک دوسری زبانوں پر اقتدار حاصل رہا۔ جب تک ہند و معاشرت کا طبقاتی نظام اپنی معراج پر قائم رہا ہے لیکن جوں ہی مختلف داخلی اور خارجی اسباب کی بدولت یہ نظام انتشار پذیر ہوا زمام اختیار سنسکرت زبان کے ہاتھ سے چھن کر پراکرتوں اور علاقائی زبان کے ہاتھ میں چلی گئی جو پسماندہ ہونے کی وجہ سے ادبی و شعری صلاحیتوں سے یکسر معریٰ تھیں۔ بالخصوص ڈراما جیسی پیچیدہ اور اعلیٰ صنف کو اپنے دامن میں سمونے کے لئے یہ زبانیں کسی صورت میں بھی اہل ثابت نہیں ہوسکتی تھیں۔ اس عہد سے نہ صرف ڈراما نگاری زوال پذیر ہوئی بلکہ وہ اسٹیج بھی خالی خالی نظر آنے لگا جس کی رونق سنسکرت ڈراموں کی مرہون منت تھی۔ یہ زمانہ ڈرامے کے انحطاط اور انتشار کا زمانہ ہے۔ اس عہد میں بھوبھوتی اور کالیداس کے پائے کا کوئی فن کار پیدا نہ ہوا جو ڈرامے کی اس عظیم عمارت کو گرنے سے بچا لیتا اور جب مسلمانوں کا عہد آیا۔ تو اسلامی نظام حیات میں نقالی اور موسیقی کے فقدان کی وجہ سے یہ فن لطیف کسمپرسی کے غاروں میں اور بھی زیادہ نیچے اترتا چلا گیا۔ اور بالآخر اس

صنف کا تمام تر اثاثہ عامیانہ قسم کی رام لیلاؤں، رہسوں اور نوٹنکیوں تک محدود ہو کر رہ گیا۔[1] اسلامی حکومتوں نے مقامی علوم وفنون کے ذخیرے سے بہت کچھ استفادہ کیا ہے اور دو تہذیبوں کے اشتراک نے تہذیب و تمدن اور ثقافت کے میدان میں نہایت ہی مفید نتائج پیدا کئے ہیں۔ خود اردو زبان انہی دو تہذیبوں اور دو ثقافتوں کے باہمی تعلق اور ادغام کی ایک پیداوار ہے۔ لیکن عرب وعجم کی طرف سے درآمد کی ہوئی تہذیب کا مزاج ڈراماتیت سے کچھ اس قدر بُعد رکھتا تھا کہ جب تک خالص اسلامی نظریۂ حیات برقرار رہا اور جب تک اسلامی حکومتیں طاؤس و رباب کی طرف مائل نہیں ہوئیں اس وقت تک مسلمانوں نے ڈرامے کی طرف متوجہ ہونا ضروری نہیں سمجھا۔ ڈرامے کی یہ متداول اور مروجہ صورتیں ان کے لئے لہو ولعب کے سوا اور کوئی حیثیت

۱۔ پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں "ہندو تہذیب اور معاشرت کے زوال کے ساتھ ساتھ سنسکرت ڈراما بھی ساتویں صدی میں زوال پذیر ہو گیا۔ جن تمدنی اثرات نے اسے جنم دیا تھا کمزور ہو گئے۔ ہندوستان مختلف حصوں میں بٹ گیا اور سنسکرت علمی حیثیت کھونے لگی۔ ابتدائی پراکرتوں کا عروج ہوا لیکن ان میں اچھے ادبی کارناموں کا پتہ نہیں چلتا۔ اب کوئی بھوبھوتی کوئی کالیداس اور کوئی راجہ ہرش نہیں پیدا ہو رہا تھا۔ سنسکرت ڈراموں نے اچھے ڈراما نگار ہی پیدا نہیں کئے تھے بلکہ اچھا اسٹیج بھی پیدا کیا تھا۔ اور اداکاری کے فن کو رقص اور موسیقی سے میل دے کر اعلیٰ مرتبہ پر پہنچا دیا تھا۔ زوال ہوا تو ہر چیز کا اور

(بقیہ حاشیہ دوسرے صفحہ پر)

نہیں رکھتی تھیں۔ اس لئے انہوں نے اس وقت تک انہیں قابل اعتنا نہیں سمجھا جب تک کہ وہ خود زوال، انحطاط، بے راہ روای اور انتشار کی پستیوں تک نہیں اُترے۔ اُردو ڈرامانگاری کا سب سے بڑا المیہ یہی ہے کہ اس نے اُس وقت آنکھ کھولی جب ملکی معاشرہ انحطاط پذیری کی آخری حدوں کو چھو رہا تھا۔ بلکہ یہ زوال اور انحطاط ہی بذاتِ خود اُردو ڈرامانویسی کی بنیاد بنا ہے ظاہر ہے اگر مغلیہ سلطنت اپنے جاہ وجلال سے محروم ہو کر لکھنوی تہذیب کا روپ اختیار نہ کرتی تو شاید ہی کوئی واجد علی شاہ پیدا ہوتا اور شاید ہی کہیں "دکشن لیلائیں" رچائی جاتیں۔ قیصر باغ میں رقص وسرور کی محفلیں ہوتیں[۱] اور شاید ہی اُردو ڈراما مخصوص اندرسبھائی خدوخال کے ساتھ منصۂ شہود پر آتا۔ اُردو ڈراما کا ابتدائی تہذیبی...

(حاشیہ گذشتہ سے پیوستہ)

یوں کہہ سکتے ہیں کہ سنسکرت ڈراموں کے زوال کے بعد ہندوستانی ناٹک کا اسٹیج بہت دنوں تک قریب قریب بالکل خالی رہا۔ اور تقریباً بارہ سو سال تک ان معمولی نوٹنکیوں اور ناٹکوں کے علاوہ کوئی اور قابلِ ذکر چیز نظر نہیں آتی۔ اور ان معمولی نوٹنکیوں کی تاریخ بھی مفقود ہے۔ اگر غور کیا جائے تو اس کے وجوہ صاف نظر آتے ہیں۔ اسلامی نظامِ حکومت میں ڈراما یا نقالی کے لئے کوئی جگہ نہ تھی۔ اس سے سوا سب سے بڑی وجہ نئی بولیوں اور زبانوں کی وہ کمزوری معلوم ہوتی ہے جس کے سبب سے وہ ڈرامے کا ایسا پیچیدہ فن پیش کرنے کی قدرت ہی نہ رکھتی تھیں۔ "جدید اُردو ڈراما" ادب اور سماج ص ۷۱، ۷۲

[۱] حاشیہ صفحہ ہذا: "اُردو ڈراما اور دورِ جدید" از امین راحت چغتائی (ادب لطیف جنوری ۱۹۵۴ء)

پس منظر یہی ثابت کرتا ہے کہ یہ فن حقیقتاً رامش و رنگ کی اس بازگشت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جس کی جھنکار ایک قریب المرگ ثقافت کے دروں خانہ سے آ رہی ہو۔ اُردو ڈرامے کی خشت اوّل جہاں رکھی گئی تھی وہ بنیادیں شروع ہی سے ہر اعتبار سے کھوکھلی اور بے ثبات تھیں۔ نہ تو ان میں سنسکرتی عہد کا وہ فنی رچاؤ تھا جس پر کوئی مابہ الامتیاز عمارت تعمیر کی جاسکتی اور نہ ان میں زندگی کی دائمی اور بنیادی قدروں کا ٹھوس پن اور استواری موجود تھی جو اسے بام عروج تک پہنچا سکتے۔ اسے دوسری اصناف سخن کے مقابلے میں آج تک جس تہی دامنی اور بے سروپائی سے واسطہ رہا ہے۔ اس کے اسباب اس پس منظر میں پوشیدہ ہیں۔ اب ہم اُردو ڈراما کی پیدائش اور اس کی ابتدائی نشو و نما کی طرف متوجہ ہوتے ہیں جس کا سلسلہ انیسویں صدی سے شروع ہوتا ہے۔

۲۔ اُردو ڈرامے کی پیدائش

(الف) مختلف نظریات کا جائزہ

آج تک اس سوال کا کوئی قطعی اور حتمی جواب نہیں دیا جاسکا کہ اُردو ڈراما کب پیدا ہوا؟ اور اُردو ڈرامے کا مطلع اوّل کس ڈرامے کو قرار دیا جائے؟

آج سے کچھ عرصہ پہلے اندر سبھا ہی کو اُردو کا پہلا ڈراما سمجھا جاتا رہا

ہے۔ لیکن جدید تحقیق نے اس خیال کو غلط ثابت کر دیا ہے۔ ڈاکٹر عبد العلیم نامی کا کہنا ہے کہ اردو ڈرامے کی ابتدا اندر سبھا سے تقریباً تین سو سال پیشتر ہو چکی تھی۔ انھوں نے پرتگالی مبلغین کو اردو ڈرامے کا بانی اور موسس قرار دیا ہے۔ جو ۱۴۹۸ء میں یہاں وارد ہوئے تھے۔ اپنی تصنیف "اردو تھیئٹر" (جلد اوّل) میں لکھتے ہیں۔

"اردو تھیئٹر کی تاریخ شاہد ہے کہ اس کی ابتدائی ساخت و پرداخت کا تعلق ان باشندگانِ پرتگال سے ہے جو ۱۴۹۸ء میں بغرضِ تجارت ہندوستان آئے تھے۔ دراصل یہی لوگ اور ان کے جانشین "ماڈرن انڈین اسٹیج" کے بانی اور ہراول دستے کے ہیرو ہیں۔ جب یورپ، امریکہ، روس، چین اور جاپان میں ماڈرن اسٹیج کا نام نہ تھا۔ اس وقت پرتگالی مبلغین دکن اور شمالی ہند میں اردو ڈرامے اسٹیج کرتے تھے۔" (صفحہ ۱۸)

مگر نامی صاحب نے ایک اور جگہ اپنے اس دعویٰ کی نفی کرتے ہوئے اردو ڈرامے کی تخلیق کو انگریز تاجروں سے منسوب کیا ہے جو ان کے قول کے مطابق ۱۶۶۵ء میں بمبئی کے ساحل پر اترے تھے۔ اقتباس درج ذیل ہیں:

"حقیقت میں اردو ڈرامے کے خالق وہ انگریز تاجر تھے جو ۱۶۶۵ء میں

۱؎ اس سلسلے میں سکسینہ صاحب، محمد عمر نور الٰہی۔ سید بادشاہ حسین، سید امتیاز علی تاج وغیرہ کے نام لئے جا سکتے ہیں جنہوں نے اوّلیت کا تاج "اندر سبھا" کے سر پر رکھا ہے۔"

بمبئی کے ساحل پر اُترے —— انگریزوں کے دل میں اسٹیج کیلئے ایک قدرتی محبت موجود رہی ہے۔ جب وہ بمبئی میں رس بس گئے تو انھوں نے گھروں میں کئی ڈرامے اسٹیج کئے ۔۔۔۔ 1750ء میں انگریزوں نے کچی دیواروں کا ایک تھیٹر بمبئی شہر میں تعمیر کیا جو برطانوی شرفا کے لئے ۱۸۳۵ء تک کھیل تماشے کا سامان مہیا کرتا رہا۔ دس سال بعد گرانٹ روڈ پر ایک نیا تھیٹر قائم ہو گیا۔ اس کا نام بھی بمبئی تھیٹر رکھا گیا۔ یہیں اُردو اسٹیج نے جنم لیا اور پہلے ڈرامے کھیلے گئے۔[1]"

اس تضاد کی وجہ سے نامی صاحب کا دعویٰ قابلِ قبول تصور نہیں کیا جا سکتا۔

بعض لوگوں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اُردو ڈرامے کی ابتدا اٹھارویں صدی کے رُبع اوّل میں "شکنتلا" کے ترجمے سے ہوئی تھی اور یہ ترجمہ فرخ سیر کے عہد میں نواز نامی درباری شاعر نے کیا تھا۔[2] لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ترجمہ اُردو کے بجائے برج بھاشا میں ہے جسے غلطی سے اُردو زبان سے منسوب کیا گیا ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے ابتدائی زمانے میں ڈاکٹر جان گلکرسٹ کی فرمائش پر مرزا کاظم علی جواں نے بھی کالیداس کے اس ڈرامے کا ترجمہ اُردو میں کیا لیکن یہ ترجمہ بھی کھیلنے کی غرض سے نہیں کیا گیا تھا اور نہ ہی اس میں اسٹیج کے تقاضوں کو

۱۔ "اُردو اسٹیج کی ابتدا اور نشو نما" از ڈاکٹر عبدالعلیم نامی "نقوش" ڈراما نمبر 1961

۲۔ (الف) "ناٹک ساگر" محمد عمر الٰہی ص ۳۳۹۔

(ب) "INDIAN DRAMA" THE PUBLICATINO DIVISION. DELHI.

ملحوظ رکھا گیا تھا۔

ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے اپنے ایک مضمون میں "راجہ گوپی چند اور جالندھر" کو اُردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:-

"۲۶ نومبر ۱۸۵۳ء کی سہ رات کو آٹھ بجے پہلا اردو ڈراما ــــــ "راجہ گوپی چند اور جالندھر" بمبئی تھیٹر گرانٹ روڈ پر اسٹیج کیا گیا۔[1]"

نامی صاحب کے بیان کے مطابق اس ڈرامے کا سنِ تصنیف ۱۸۵۳ء ہے لیکن واجد علی شاہ کا ناٹک "رادھا کنہیا" اس سے دس سال پہلے یعنی ۱۸۴۳ء میں اسٹیج کیا جا چکا تھا۔ چنانچہ ان حالات میں ہمارے لئے سید مسعود حسن رضوی ادیب کی تحقیق ہی سب سے زیادہ قرینِ قیاس معلوم ہوتی ہے۔ انھوں نے واجد علی شاہ کو اُردو کا پہلا ڈراما نگار اور ان کی تصنیف "کنہیا" کو اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے۔ اگرچہ عشرت رحمانی نے اپنی کتاب "اُردو ڈراما۔ تاریخ و تنقید" میں لکھا ہے کہ "اندر سبھا کو رادھا کنہیا پر تقدم حاصل ہے[2]"، مگر میرے خیال میں یہ غلط فہمی ان کو اس وجہ سے ہوئی ہے کہ انھوں نے "رادھا کنہیا" کا سنِ تصنیف ۱۲۷۰ھ قرار دیا ہے حالانکہ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب نے بڑی تحقیق کے بعد یہ ثابت کر دیا ہے کہ ڈراما ۱۲۵۸ھ اور ۱۲۶۲ھ کے درمیان میں لکھا گیا[3] جبکہ اندر سبھا ۱۲۶۸ھ میں تصنیف ہوئی۔ اس لحاظ سے "رادھا کنہیا" کو یقیناً تقدم حاصل ہے۔

---

[1] "قند" ڈراما ۱۹۶۱ء ص ۲۹

[2] ص ۱۲۹

[3] "لکھنؤ کا شاہی اسٹیج" از مسعود حسن رضوی ادیب ص ۱۱۱، ص ۱۱۲

(ب) "رادھا کنہیا" اُردو کا پہلا ڈراما رادھا اور کنہیا کی داستان محبت پر مشتمل ہے۔ اس داستانِ محبت کو رہس کے ناٹک کا روپ دینے سے پہلے واجد علی شاہ مختلف انداز کے چھتیس۳۶ رہس ترتیب دے چکے تھے۔ جن کا ذکر ان کی تصنیف "بنی" میں موجود ہے لیکن ان رہسو کی حیثیت زیادہ تر ناچ کے جلسوں کی ہے اور انہیں صحیح معنوں میں ڈرامے نہیں کہا جا سکتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان میں ڈرامائی عناصر کا شدید فقدان ہے۔ نہ تو ان میں کوئی پلاٹ ہے۔ نہ کوئی قصّہ اور کہانی۔ کردار نگاری کا تصور کہیں اُبھرتا نظر نہیں آتا۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں عمل کی کوئی گنجائش نہیں۔ اور "عمل" کے بغیر ڈرامے کا تصور ہی ادھورا رہ جاتا ہے۔ البتہ "رادھا کنہیا" میں ڈرامائی عناصر ملتے ہیں۔ اس میں قصہ پن۔ مکالمے اور مناظر موجود ہیں مختلف کردار بھی ہیں جن میں مسخرے کا کردار بھی ہے اور ان سب کی اداکاری فطری، سادہ اور دلچسپ ہے[۱]"

"رادھا کنہیا" جیسے اُردو ڈرامے کا مطلع اوّل کہا گیا ہے۔ ۱۸۴۳ء میں کھیلا گیا۔ واجد علی شاہ نے اپنی کتاب "بنی" میں کرداروں کی پوشاکوں اور زیوروں کی تفصیلات دی ہیں۔ انہیں دیکھ کر یہ یقین ہو جاتا ہے کہ واقعی ان لوازمات پر لاکھوں روپے خرچ ہوئے ہوں گے[۲]"

"رادھا کنہیا" کا قصہ مختصر طور پر یہ ہے کہ ایک جوگن جو بیس[۲۰] برس سے

---

۱ "واجد علی شاہ کی ایک نادر تصنیف" ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، نقوش فروری مارچ ۵۳ء
۲ "بنی" از واجد علی شاہ اختر تفصیل پوشاک و زیورات از صفحہ ۱۰۱ تا صفحہ ۱۱۰

رادھا کنہیا کا ناچ دیکھنے کی زبردست خواہش رکھتی ہے۔ جو اس کے خادم غربت کے ہاتھوں پوری ہوتی ہے۔ رادھا کنہیا ناچ ہوتا ہے۔ اسی دوران میں دونوں میں سوال جواب ہوتے ہیں۔ رادھا کنہیا سے مرلی بجانے کی فرمائش کرتی ہے۔ لیکن جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ مرلی کھو گئی ہے تو روٹھ جاتی ہے۔ کنہیا مرلی کی تلاش میں نکلتے ہیں اور اسے ڈھونڈ لانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ رادھا مرلی کی آواز سنکر جھوم اٹھتی ہے اور کنہیا جی کے سامنے ناچتی ہے۔ ناچ گانے کی اس دلکش فضا میں ناٹک ختم ہوتا ہے۔

قصے کی درمیانی کڑیوں کو کنہیا کی میٹھی میٹھی باتوں، رام جیرا کی حماقتوں کنہیا جی سے پنہاریوں اور مکھن والیوں کی گفتگو اور ان کے گانوں سے پُر کیا گیا ہے۔ یہ تمام باتیں سید وقار عظیم کے قول کے مطابق "قصے میں ہلکا سا ڈرامائی رنگ پیدا کر دیتی ہیں۔ اور ناٹک میں مکالموں کے لطف کے علاوہ ناچ گانے کی دلکش فضا قائم رہتی ہے[1]"

کرداروں کی بات چیت نثر میں ہے۔ صرف ایک موقع پر رادھا کنہیا اظہارِ محبت کے طور پر شعروں اور دوہوں سے مکالمات کا کام لیتے ہیں۔ باقی تمام مواقع پر گفتگو نثر میں ہے جو سادہ زبان میں ہے مثلاً۔

عزیت: میاں عفریت! ہمارے تمہارے مدت سے بھائی چارا ہے، ہم کو تم سے ایک امر ضروری کہنا ہے اگر تم سے ہو سکے!"

عفریت: کیا کام ہے۔؟

---

[1] "مقدمہ آغا حشر اور ان کے ڈرامے" از پروفیسر سید وقار عظیم ص۸۹

غربت: ایک جوگن ہے اس کو ایک غم ہے

عفریت: وہ کون سا غم ہے ؟

غربت: جوگن صاحب کہتی ہیں کہ مجھے رادھا کنہیا کا ناچ نہ دیکھنے کا غم ہے۔ میں وعدہ کر آیا ہوں کہ کوشش کرتا ہوں۔ اگر تم سے ہو سکے تو وعدے کو پورا کرد ــــــ !!

اسی طرح ایک موقع پر

کنہیا: رام چیرا

رام چیرا: حاجر مہاراج حاجر

رام چیرا: حاضر ہوکر، راجن کے راج ادھیراج مہاراج شیو پردھا چھترپتی بتاؤ کیا ہوا؟

کنہیا: رادھا خفا ہو گئیں۔ جانت ہیں کمرلی کبری کو دے آیا ہوں۔

رام چیرا: مہاراج پھر مناؤ

وغیرہ وغیرہ

گانے متداول رسموں کے مطابق دوہوں، ٹھمریوں اور دادروں پر مشتمل ہیں جو اس زمانے کی ہلکی پھلکی کاٹیکی کا نمونہ ہیں۔ بنیادی کرداروں کے علاوہ اس میں ایک خاص کردار رام چیرا کو بھی قدیم سنسکرت ڈرامانگاری کے انداز پر شامل کیا گیا ہے جو مضحکہ خیز اور احمقانہ حرکتوں سے تماشائیوں کے لئے تفریح کا سامان مہیا کرتا ہے۔ رام چیرا کی حیثیت یہاں بعینہٖ وہی ہے جو سنسکرت ناٹکوں میں ودوشک کی تھی۔[۱]

---

[۱] سنسکرت ناٹکوں میں ایک کردار ودوشک کا ہوتا تھا جو دوسرے دیسی ڈراموں کے ......

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۵۲ پر)

"رادھا کنہیا" کے علاوہ واجد علی شاہ نے تین اور ناٹک بھی لکھے جو ان کی مثنویوں "دریائے تعشق" "افسانۂ عشق" اور "بحرِ الفت" سے ماخوذ ہیں۔ پہلے دو ناٹکوں کا ذکر رجب علی بیگ سرور نے اپنی تصنیف "فسانۂ عبرت" میں تفصیل سے کیا ہے[1]۔

(ج) اندر سبھا

"اُردو کے ڈرامائی ادب میں واجد علی شاہ کی "رادھا کنہیا" کو محض تاریخی اعتبار سے تقدم حاصل ہے ورنہ اُردو کا سب سے پہلا ڈراما جس کی بنیاد پر اُردو ڈرامے کی تمام تر عمارت استوار ہوئی ہے امانت کی "اندر سبھا" ہے جو ۱۲۶۸ھ میں تصنیف ہوئی۔ اور ۱۲۷۰ھ میں اس کا پہلا جلسہ تیار ہوا۔ بقول پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب وہ اُردو کا پہلا ڈراما ہے جو عوامی اسٹیج کے لئے لکھا اور کھیلا گیا۔ وہ پہلا ڈراما ہے جس کو عام مقبولیت نے ملک میں شہر شہر اور دیہیں گاؤں گاؤں پہنچا دیا۔ وہ اُردو کا پہلا ڈراما ہے جو چھپ کر منظرِ عام پر آیا اور سینکڑوں مرتبہ شائع ہوا۔ وہ اُردو کا پہلا ڈراما ہے جو ناگری، گجراتی اور مراٹھی خطوں میں بھی چھاپا گیا[2]۔"

"اندر سبھا" کو بلاشبہ اُردو کے ڈرامائی ادب کا منبع کہا جاسکتا ہے ہمارے نئی نئی روایات بھی اسی سرچشمے سے پھوٹی ہیں۔ "اندر سبھا" ایک ایسا عہد آفریں ڈراما ہے جو اُردو ڈرامے کی تاریخ کی تقریباً نصف صدی پر پوری

حاشیہ گذشتہ سے پیوستہ

میں بھی بدو شک کے نام سے ملتا ہے اور اپنی مضحکہ خیز یا حماقت بھری حرکتوں سے تماشائیوں کے لئے تفریح کا سامان مہیا کرتا رہتا ہے (لکھنؤ کا شاہی اسٹیج از مسعود حسن رضوی)

[1] "فسانۂ عبرت" از رجب علی بیگ سرور مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب) ص ۱۰۲ کتاب نگر لکھنؤ ص ۱۰۳-۱۰۷ و ۱۸۸-۱۲۳ (پروفیسر سید وقار عظیم صاحب کی ذاتی لائبریری سے استفادہ کیا گیا)

[2] لکھنؤ کا عوامی اسٹیج از مسعود حسن رضوی ادیب ص ۲۰۶

طرح سے چھایا ہوا ہے اس لئے اُردو ڈرامے کا تذکرہ اور اس کا ارتقائی جائزہ اندر سبھا کا ذکر کئے بغیر مکمل نہیں کہا جا سکتا بلکہ بقول پروفیسر وقار عظیم یوں کہنا چاہئے کہ اندر سبھا کو نظر انداز کر کے اُردو ڈرامے کے متعلق کسی طرح کی گفتگو کی کوشش ایک طرح کی ناانصافی بھی ہے اور زبردستی بھی[1]۔"

"ناٹک ساگر" کے مؤلفین نے اسے سلطان واجد علی شاہ کے کسی فرانسیسی مقرب کے تخیل کا نتیجہ بتایا ہے اور ان کا کہنا ہے کہ اسے امانت نے واجد علی شاہ کے ایما سے تصنیف کیا تھا جو بعد میں قیصر باغ میں اسٹیج کیا گیا تھا۔ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ واجد علی شاہ نے اس میں راجا اندر کا پارٹ ادا کیا[2]۔ سید امتیاز علی تاج اور مجنوں گورکھپوری نے بھی اس کی تائید کی ہے[3]۔ لیکن مؤلفین ناٹک ساگر کی یہ روایت جدید تحقیق کی روشنی میں غلط ثابت ہو چکی ہے۔ مولانا عبدالحلیم شرر، پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب، سید بادشاہ حسین اور عشرت رحمانی نے اس کی تردید میں واضح دلائل پیش کئے ہیں۔ ان ناقدین اور محققین کے دلائل کا ثبوت خود شرح اندر سبھا میں بھی موجود ہے جس میں مصنف نے اس بات کی صراحت کر دی ہے کہ یہ قصہ اس نے اپنے ایک دوست مرزا عابد علی کی فرمائش پر اس غرض سے لکھا تھا کہ لوگوں کے لئے تفریح اور دلچسپی کا

---

[1] مقدمہ اندر سبھا مرتبہ پروفیسر سید وقار عظیم ص ۵۲

[2] ناٹک ساگر از محمد عمر نور الٰہی۔ ۱۹۲۴ء

[3] (الف) اُردو ڈرامے کی مشکلیں از سید امتیاز علی تاج در رسالہ کارواں سالنامہ

(ب) ڈراما پر مضمون (ادب اور زندگی) از مجنوں گورکھپوری

کا سامان مہیا کیا جائے۔[1]

یہ ڈراما مثنوی اور رہس کی ملی جلی شکل ہے۔ جہاں تک قصے کا تعلق ہے یہ مثنوی کی تمام تر روایات کا حامل ہے جسے اسٹیج پر پیش کرنے کے لئے رہس کے قالب میں ڈھالا گیا تھا۔ اس میں پلاٹ کی اہمیت محض اضافی حیثیت رکھتی ہے اس لئے کردار نگاری اور مکالمات کے عناصر بھی بہت حد تک مفقود ہیں۔ نغمہ اور رقص اس کا بنیادی محور ہے۔ جس کے گرد اس ڈرامے کی ساری کائنات گھومتی ہے۔ مصنف کی تمام تر توجہ گانے اور ناچ پر مرکوز رہی ہے جس میں کہانی اور واقعات ضمنی طور پر لائے گئے ہیں۔ اس مقصد کے لئے اس نے راجا اندر کے اکھاڑے کو منتخب کیا ہے۔ راجہ اندر کو جلسہ دیکھنے کی خواہش ہوتی ہے۔ وہ پریوں کو ناچ گانے کا حکم دیتا ہے جس کی تکمیل میں کئی پریاں یکے بعد دیگرے اپنے کمالات کا مظاہرہ کرتی ہیں۔ آخر میں پریوں کی سردار سبز پری آکر گانا شروع کرتی ہے مگر راجہ کی آنکھ لگ جاتی ہے سبز پری اس موقع سے فائدہ اٹھا کر وہاں سے باغ کو چلی جاتی ہے۔ اور کالے دیو کی مدد سے شہزادہ گلفام کو لال محل کے گوشے سے اٹھوا لیتی ہے۔ شہزادہ گلفام نیند کی حالت میں ہوتا ہے۔ اور بیدار ہونے پر اپنے آپ کو پریوں کے

---

[1] "ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی یگانۂ ازلی شفیق رفیق مونس و غمخوار ندیمی جانثار شاگرد اوّل موزوں طبیعت تخلص عبادت عاشق کلام امانت، انھوں نے از راہِ محبت کہا کہ بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے ایسا کوئی جلسہ کے طور پر طبع زاد نظم کیا چاہیئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے۔ اور خلق میں شہرت ہووے۔ آخر الامر موافق ان کی فرمائش کے بندہ اس کے کہنے پر آمادہ ہوا۔" اندر سبھا مرتبہ پروفیسر سید وقار عظیم ص ۸۲)

ملک میں پاتا ہے۔ شہزادہ گلفام اور پری میں گفتگو ہوتی ہے تو شہزادہ اندرسبھا میں پریوں کا ناچ دیکھنے پر اصرار کرتا ہے۔ سبز پری اسے چوری چھپے وہاں لے جاتی ہے۔ لیکن یہ راز وہاں فاش ہو جاتا ہے۔ جس کی پاداش میں گلفام کو کوئیں میں قید کر دیا جاتا ہے اور سبز پری کے پر نوچ کر اسے اکھاڑے سے نکال دیا جاتا ہے۔ پھر وہ جوگنی کا روپ دھار لیتی ہے۔ اور گلفام کی جدائی میں، درد بھرے گیت گاتی رہتی ہے۔ راجہ اندر کے ہاں جب اس کے گیتوں کا چرچا ہوتا ہے تو وہ اسے اپنے ہاں بلواتا ہے اور اس سے گانے کی فرمائش کرتا ہے لیکن سبز پری جو اس وقت تک جوگن کا روپ بدلے ہوتی ہے اس شرط پر راضی ہوتی ہے کہ اگر راجا خوش ہو جائے تو اسے مُنہ مانگا انعام دے۔ راجہ وعدہ کر لیتا ہے۔ اور آخر وہ اندر کو خوش کر کے انعام میں گلفام کو مانگ لیتی ہے اس خوشی میں سب پریاں مل کر مبارک باد گاتی ہیں اور اس طرح ''اندرسبھا'' اختتام پذیر ہوتی ہے۔

''رادھا کنہیا'' کے برعکس یہ کہانی پوری کی پوری منظوم صورت میں پیش کی گئی ہے۔ نثر کے حصّے نہ ہونے کے برابر ہیں۔ پلاٹ میں ڈرامائی پیچ وخم کی کمی ہے۔ لیکن بعض عناصر ایسے بھی ہیں جو اسے ڈرامے کے لوازمات سے مملو کرتے ہیں مثلاً مکالمات کے ذریعے واقعات پر روشنی ڈالنا اور انہی کے ذریعے واقعات کو آگے بڑھانے کا انداز سراسر ڈرامائی ہے۔ جو تماشائی کے تجسّس میں اضافہ کرتا ہے اس کے علاوہ گانے کرداروں کے قلبی واردات کے عکّاس ہیں۔ اور اقتضائے حال کے عین مطابق ہیں۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ جو کچھ مصنّف نے لکھا ہے وہ اسٹیج پر پیش کرنے کی

ضرورت کے تحت لکھا ہے۔

امانت کی زبان لکھنؤ کی فصیح اردو ہے۔ مخلوط زبان (یعنی ہندی۔ بھاشا۔ عوامی بولی) کے نمونے بھی کہیں کہیں ملتے ہیں لیکن بہت ہی۔ کرداروں کی زبان اور ان کا لب ولہجہ ان کی شخصیت اور مراتب کے مطابق ہے۔ اس کے علاوہ اندر سبھا ادبی وشعری عناصر سے بھی بھرپور ہے۔ اس کی غزلیات اگرچہ لکھنوی رنگ تغزل کی آئینہ داری کرتی ہیں اور ان میں وہی خارجیت اور وہی محاورہ بندی اور وہی صنعت گری پائی جاتی ہے۔ جو لکھنوی غزل کا خاصا ہے۔ پھر بھی یہاں استعارات اور تمثیلات کے ذریعے رعنائی اور رنگینی کا جو اضافہ کیا گیا ہے اس نے ڈرامے کو دلچسپ بنانے میں بڑا حصّہ لیا ہے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

بیداد مجھے یاد ہے واللہ تمہاری
یوسف کی قسم اب نہ کروں چاہ تمہاری
بوسے جو طلب میں نے کئے ہنس کے وہ بولے
سرکار سے موقوف ہے تنخواہ تمہاری

رفتار کے چلن سے غضب دل لبھائیے
چھوٹے سے سن میں یار بڑے تم ہو جائیے
خوش چشم سب جہاں کے امانت ہیں بے وفا
جی چاہتا ہے آنکھ کسی پر نہ ڈالیے

نہ لگایا لب گلرنگ سے مینائے شراب
ہم سے شیشے میں نہ اترو وہ پریزاد کبھی!!
بیلو کس کو دکھاتی ہو عروج پرواز
ہم بھی اس باغ میں تھے قید سے آزاد کبھی

ایک لحظہ نہیں تھمتی ہے جھڑی اشکوں کی
لگ گئی کیا مری آنکھوں میں ہوا ساون کی
ابر چھاتا ہوا جاتا ہے خدا خیر کرے
آج بدلی نظر آتی ہے ہوا ساون کی

اس ماہ کا جلوہ ہے عشاق کی محفل میں
یوسف اسے کہتے ہیں بازار اسے کہتے ہیں

دل نے شبِ فرقت میں کیا ساتھ دیا میرا
مونس اسے کہتے ہیں غمخوار اسے کہتے ہیں

بادِ صبا جو صبح دم باغ میں ناز سے چلی
نخل نہال ہو گئے، پھول گئی کلی کلی

آئی بہار ساقیا جامِ شراب دے پلا
پھول کھلے، پھلے شجر ابر اٹھا ہوا چلی

غزلوں کی بحروں اور قوافی ورد ائف میں نغمگی اور موسیقیت کو خاص طور پر ملحوظ رکھا گیا ہے اور وہی الفاظ، تراکیب، قافیے اور ردیف استعمال کئے گئے ہیں جو گائیکی کے حسن کو دوبالا کرنے میں ممد ثابت ہوتے ہیں۔

دربار کی تزئین میں امانت نے اسٹیج سیٹنگ کی صلاحیت کا نہایت اعلیٰ مظاہرہ کیا ہے۔

غرض فنی خامیوں کے باوجود اندر سبھا کی اہمیت مسلّم ہے۔ جذبات نگاری کے فقدان نفسیاتی شعور کی کمی اور کردار نگاری کی کمزوری کے باوصف یہ ڈراما اُردو کے ڈرامائی فن کا ایک لازوال سرچشمہ ثابت ہوا ہے۔ اور اس نے جن روایات کی داغ بیل ڈالی ہے وہ آج بھی موجود ہیں۔

....

(۳)

اندر سبھائی دور

"اندر سبھا" کی ترکیب و تعمیر میں کچھ ایسے نامیاتی عناصر سموئے گئے تھے جو بہت سے سیاسی اور سماجی محرکات کی بدولت اس قدر پھلے پھولے ہیں کہ پوری نصف صدی تک ڈرامائی ارتقاء پر ان کا تسلّط قائم رہا ہے — اندر سبھا کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ ہر جگہ اور ہر شہر میں اسے کھیلا گیا۔ اس کی مطبوعہ بقول سینکڑوں اور ہزاروں کی تعداد میں شائع ہوئیں۔ اور متعدد علاقائی زبانوں میں اس کے تراجم ہوئے۔ اندر سبھا کی یہی ہمہ گیر مقبولیت ہی ہے جس نے اس برصغیر میں اُردو ڈرامے کے لئے اسٹیج کی مقبولیت کو حیرت انگیز حد تک ملک کے اطراف واکناف میں پھیلا دیا۔ چنانچہ اندر سبھا کے فوراً ہی بعد جگہ جگہ منڈلیوں اور تھیٹروں کا چرچا بڑی تیزی سے پھیلنے لگا۔ اور ڈراما نویسوں کی ایک فوج اس میدان میں اُتر آئی۔ اندر سبھا کی اس غیر معمولی مقبولیت نے بقول پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب "لفظ اندر سبھا کے مفہوم میں اتنی وسعت پیدا کر دی کہ اس کے تتبع میں جو کتابیں لکھی گئیں وہ بھی اندر سبھا کہی جانے لگیں۔ حالانکہ ان میں سے بعض میں اندر یا اس کی سبھا کا کہیں ذکر نہیں۔ اب لفظ اندر سبھا اسم خاص نہیں رہا تھا بلکہ اسم عام ہو گیا تھا۔ اور ایک خاص طرح کے ناٹک کے

معنوں میں استعمال ہونے لگا تھا۔[1]

چنانچہ اندر سبھا کے اس ہمہ گیر اثر کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس کی بے شمار نقلیں منظرِ عام پر آ گئیں۔ نئی نئی تمثیلیں اس کی تقلید میں لکھی اور پیش کی گئیں مسعود حسن رضوی نے ایک جرمن مستشرق مسٹر روزن کے حوالے سے ایسی گیارہ کتابوں کی فہرست دی ہے جو اندر سبھا کے تتبع میں لکھی گئیں۔

اندر سبھا کا دور گویا اندر سبھائی دور تھا۔ جس میں اردو ڈراما اپنی اولین منازل سے گزر رہا تھا۔ اس دور کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ برِ صغیر پاک و ہند میں اردو تھیٹر کی تدریج و ترقی کے لئے دو بڑے مرکز قائم ہوئے ایک بنگال میں اور دوسرا بمبئی میں۔

مرکزِ بنگال

ڈھاکے میں اردو ڈرامے کا آغاز اندر سبھا کی شہرت کے بعد ہوا۔ اگرچہ بنگالی اسٹیج اس سے بہت پہلے وجود میں آ چکا تھا۔ لیکن اردو ڈرامے اندر سبھا کی اودھ میں شہرت کے بعد ہی کھیلے گئے۔ عشرت رحمانی ڈھاکے میں اردو ڈرامے کی ترقی کے باب میں لکھتے ہیں۔

"نئے ڈراموں کا عام انداز اندر سبھا کے آثار پر تھا۔ اردو اسٹیج کا ذوق و شوق کافی ترقی کرنے لگا۔ اسی عرصہ میں شیخ پیر بخش کانپوری نے اندر سبھا کے طرز پر ایک ناٹک ناگر سبھا لکھا۔ اس وقت ڈھاکہ میں چھوٹی موٹی متعدد ناٹک سبھائیں قائم تھیں.........

---

[1] لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ از پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب ص ۱۳۳

لیکن ان میں سب سے زیادہ مشہور اور بلند پایہ شیخ فیض بخش کی ذاتی کمپنی "فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی" سمجھی جاتی تھی۔ مختلف ڈراما نگاروں کے لکھے ہوئے تیس پینتیس کھیل اس وقت تک تمثیل کیے جا چکے تھے .... "ناگر سبھا" بھی اس کمپنی نے کھیلا۔[1]

شیخ پیر بخش کے ڈراما "ناگر سبھا" کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی اس کا سبب یہی تھا کہ یہ ڈراما نہ صرف نام کے اعتبار سے اندر سبھا سے مطابقت رکھتا تھا بلکہ اس کا تمام تر ڈھانچہ بھی اندر سبھا کی وضع پر قائم کیا گیا تھا۔ "ناگر سبھا" کی شہرت نے ڈھاکے میں اُردو ناٹک کی ترویج کے سامان پیدا کیے۔ فرحت تھیٹریکل کمپنی نے متواتر چار سال نئے نئے کھیل اسٹیج کیے۔ اسی اثنا میں ایک نیا ڈراما "حسن افروز" بھی معرض وجود میں آیا جسے ایک اور کمپنی نے بڑے اہتمام کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا۔ یہ بھی اندر سبھا اور ناگر سبھا کی طرح غنائی اسلوب کا حامل تھا۔ اسی دوران میں ایک نوزائیدہ تھیٹریکل کمپنی نے حکیم حسن مرزا برق کا لکھا ہوا ڈراما "گلشن جانفزا" اسٹیج کیا۔ ماسٹر احمد حسن وافر کا ڈراما "بلبل بیمار" بھی اسی عہد کی یادگار ہے جس نے یہاں اُردو ڈراما نویسی کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ یہ پہلا ڈراما ہے جس میں نثری مکالمات بھی شامل کیے گئے ہیں۔

یہ ۱۸۵۶ء کے اوائل کا زمانہ ہے اور اس دور میں پورا بنگال اُردو ڈرامے سے متعارف ہو چکا تھا۔

---

[1] اُردو ڈراما۔ تاریخ و تنقید از عشرت رحمانی ص ۱۴۴

(۴)

پارسی دور

مرکز بمبئی اُردو ڈرامے کا دوسرا اہم مرکز بمبئی ہے۔ جسے صحیح معنوں میں اُردو ڈرامے کا گہوارہ کہا جا سکتا ہے۔ اُردو ڈرامے کی اصل نشوونما یہیں سے ہوئی۔ اس کی ابتداء کاروباری نقطۂ نگاہ سے کی گئی جس کی تمام تر اجارہ داری پارسی سوداگروں کے ہاتھ میں تھی۔ تمام بڑی بڑی تھیٹریکل کمپنیاں انھیں کے پاس تھیں حتیٰ کہ ڈرامے لکھنے والے بھی پارسی ہوتے تھے[1] چنانچہ ۱۸۸۰ء تک بمبئی کے اُردو ڈرامانگاروں میں صرف دو نام قابلِ ذکر ہیں اور وہ دونوں پارسی ہیں۔ ان میں سے ایک کا نام آرام اور دوسرے کا لٹن جی فرام جی ہے۔ اسی سبب سے بمبئی میں ڈرامانگاری کے اوّلین دور کو ... پارسیوں سے منسوب کیا جاتا ہے۔

ویسے تو بمبئی میں تھیٹر کا وجود ۱۷۵۰ء میں بھی نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے جیمز ڈگلس کی تاریخ کے حوالے سے لکھا ہے کہ بمبئی میں ۱۷۵۰ء میں ایک تھیٹر موجود تھا اور اس میں ڈرامے بھی دکھلائے جاتے تھے[2]۔ لیکن

---

[1] "ڈاکٹر دھنجی بھائی نسروان جی پٹیل مصنّف تاریخ پارسی ناٹک کا خیال ہے کہ اُردو کے ابتدائی ڈرامے کم و بیش سو فیصدی پارسیوں کی تصنیف ہیں۔ وہ ۱۸۸۰ء سے قبل کے جملہ اُردو ڈراموں کو پارسیوں کی تصنیف سمجھتے ہیں۔" (اُردو تھیٹر حصّہ دوم ص ۸۲)

[2] اُردو تھیٹر حصّہ اوّل از ڈاکٹر عبدالعلیم نامی ص ۳۴۱

یہ ڈرامے اُردو زبان میں نہ تھے ۔عام خیال کے مطابق اُردو ڈرامے کی بنیاد لیسٹن جی فرام جی سے منسوب کی جاتی ہے جنہوں نے ۱۸۷۰ء میں اورینٹل تھیٹریکل کمپنی قائم کی تھی [۱] ناٹک ساگر [۲] کے مؤلفین اور پروفیسر عبدالسلام خورشید [۳] بھی اس خیال کے حامی ہیں لیکن جدید تحقیق سے پتہ چلتا ہے کہ ۱۸۶۱ء تک یہاں انیس ۱۹ تھیٹریکل کمپنیاں قائم ہو چکی تھیں اور ان میں اکثر اُردو ڈرامے کھیلے جاتے تھے۔ نامی صاحب نے بمبئی تھیٹر کو اُردو ڈرامے کا مصدر و منبع تصور کیا ہے جو ان کی تحقیق کی رُو سے ۱۸۴۵ء میں گرانٹ روڈ پر تعمیر کیا گیا تھا [۴]۔ بہر کیف ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بمبئی میں اُردو ڈرامے نے انیس ۱۹ ویں صدی کے وسط میں جنم لیا اور سب سے پہلا قابل ذکر اُردو ڈراما نویس نوشیرواں جی مہرواں جی نامی ایک پارسی تھا جو آرام تخلص کیا کرتا تھا۔

آرام

دادا بھائی پٹیل نے وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے لئے آرام سے ایک منظوم ڈراما بے نظیر اور بدر منیر لکھوایا اور اسٹیج کیا۔ آرام کے نام سے اور بھی کئی منظوم اور نثری ڈرامے منسوب ہیں۔ ڈرامے اگرچہ طبع زاد نہیں پھر بھی آرام نے ترمیم و تحریف سے انھیں نئی شکل عطا کی ہے۔

---

[۱] THE ORIGINAL THE ATRICAL CO. OF PESTEN JI FRAM JI THE FOUNDER OF THE URRDU STAGE, CAME IN TO EXTISTENCE IN 1870 "INDIN DRAMA" PAGE 125

[۲] ناٹک ساگر ص ۳۶۴

[۳] حشر سے پہلے اُردو ڈراما نگاری از عبدالسلام خورشید ادبی دنیا جون ۱۹۶۰ء

[۴] اُردو اسٹیج کی ابتدائی نشوونما "دقند ڈراما ۱۹۶۱ء"

۱۸۸۰ء کے بعد جو ڈراما نویس ہمارے سامنے آتے ہیں ان میں رونق بنارسی، حسینی میاں ظریف، حافظ عبداللہ، مرزا نظیر بیگ اور طالب بنارسی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ انھوں نے اُردو ڈراما نگاری کو ایک مستقل صورت عطا کی۔ اور ان کی بدولت اُردو ڈراما ایک نئے دور میں داخل ہوا۔

رونق شیخ محمود احمد رونق بنارسی اپنے دور کے ایک اچھے شاعر اور ڈراما نویس تھے۔ انہوں نے دو درجن کے قریب ڈرامے لکھے جن میں بے نظیر، بدرِ منیر، لیلیٰ مجنوں، عاشق کا خون، سنگین بکاؤلی، گل سرسبز، حُسن افروز اور چنبیلی گلاب وغیرہ خاصے مشہور ہیں۔ انہوں نے نثری مکالمات میں اشعار کو داخل کرنے کی ابتدا کی۔ اس کے علاوہ آپ کے ڈراموں میں مغربی تخیل موجود تھا۔[۱]

ظریف غلام حُسین عرف حسینی میاں ظریف کے متعلق مختلف قسم کی آراء ملتی ہیں، بعض نے اس کی صد درجہ تعریف کی ہے اور بعض اسے بالکل ناکارہ تصوّر کرتے ہیں[۲]۔ بہر کیف انہوں نے اُردو ڈراما نگاری کے ارتقا میں کافی حصّہ لیا ہے اور انہیں "حسن افروز"، "بدرِ منیر"، "اکسیر اعظم"، "عشرت سبھا"

۱۔ حشر سے پہلے اُردو ڈراما نگاری از پروفیسر عبدالسلام خورشید (ادبی دنیا جون ۱۹۴۰ء)

۲۔ محمد نور الٰہی لکھتے :-

ظریف کے ڈرامے کی غایت و غرض محض تفنن طبع اور دو گھڑی کا دل بہلاوا تھا۔ اس لئے ان میں اصول اور منشاء کی تلاش عبث ہے نہ تو ان میں کوئی پلاٹ کی خوبی ہے اور نہ ڈراما کی شان کریکٹر خارج از عمل ہے۔ اور نثر و نظم بہت خام ہے۔ (ناٹک ساگر ص ۳۷۶)

(بقیہ دوسرے صفحے پر)

اور "نیرنگ عشق" کے ذریعے کافی شہرت حاصل ہوئی ہے۔ خامیوں کے باوجود بقول محمد عمر نور الٰہی "ظریف سزاوارِ تحسین ہیں کہ انہوں نے امانت کے لگائے ہوئے پودے کی آبیاری کر کے ایک تناور درخت بنا دیا ہے"۔ اگرچہ ڈاکٹر نامی کو تو اس بات میں بھی شک ہے کہ انھوں نے کوئی ڈراما کسی کمپنی کے لئے لکھا تھا یا اُن کا کوئی ڈراما اسٹیج بھی ہوا ہے۲

حافظ عبداللہ اور نظیر بیگ نے بھی کئی ڈرامے لکھے لیکن ایک تو وہ ڈرامے طبع زاد نہیں تھے دوسرے ان میں اندر سبھا کا رنگ بہت بُری طرح چھایا ہوا تھا۔ اس لئے وہ اپنے متذکرہ ہم عصروں کی طرح ڈرامائی ادب میں کسی قابلِ ذکر اضافے کا باعث نہ بن سکے۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

سید بادشاہ حسین کا بیان ہے کہ "ظریف کی طبیعت میں بلا کی روانی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ جب ڈراما نگاری کی خدمت ان کے تفویض ہوئی تو انہوں نے دریا ہی بہا دیئے"
(اُردو میں ڈراما نگاری ص ۱۲۶ بار اول فروری ۱۹۳۵ء)

پروفیسر عبدالسلام خورشید نے ظریف کے متعلق احسن لکھنوی کا قول نقل کیا ہے کہ "میاں ظریف اصول سے اس درجہ ناواقف تھے کہ جو کچھ کہتے خود بھی نہ سمجھتے"
(اُردو ڈراما از عبدالسلام خورشید ص ۲۲)

(حاشیہ صفحہ ھٰذا)

۲۔ ناٹک ساگر ص ۲۷۶-۲۷۳ ... ابھی تک اس کا کوئی ثبوت نہیں ملا ہے کہ اس نے "ظریف نے کسی تھیٹریکل کمپنی کے لئے کوئی ڈراما لکھا ہو یا اس کا کوئی ڈراما اسٹیج ہوا ہو" (اُردو تھیٹر حصہ دوم ص ۱۱۸)

طالب

دراصل اسی دور کے سب سے اہم ڈراما نگار پنڈت ونائک ۔ پرشاد طالب ہیں اس لئے کہ یہی وہ سب سے پہلے ڈراما نویس ہیں ۔ جنہوں نے اندر سبھا کی روایتی ڈگر سے انحراف کرتے ہوئے اردو ڈرامے کو جدت اور اجتہاد کی نئی راہوں سے روشناس کرایا۔ آپ وکٹوریہ ناٹک کمپنی کے لیئے ڈرامے لکھتے تھے ۔ ایک خوش گو شاعر اور انشا پرداز بھی تھے اور ان کے کئی مضامین مخزن میں شائع ہوئے۔ طالب ۔ نے اندر سبھا کی اندھا دھند پیروی کرنے کے بجائے ڈرامے میں بہت سی تبدیلیاں کیں۔ ہندی گانوں کی بجائے اردو گانوں کو ڈرامے میں سب سے پہلے انہوں نے رائج کیا۔ اور اس کے ساتھ نثر کو بھی شامل کیا۔ اس کے علاوہ وکٹوریہ ناٹک کمپنی کے مشہور مزاحیہ کردار خورشید جی بالی والا (جو اسی کمپنی کے مالک بھی تھے) کی فطری صلاحیتوں کے پیشِ نظر ڈرامے میں اصل قصے کے ساتھ مزاح کا عنصر بھی شامل کیا۔

"وکرم ولاس" دلیر، دل شیر، نگاہ غفلت،" ہریش چندر،" گوپی چندر،" نازاں، اور لیل و نہار ان کی مشہور ڈرامائی تصانیف ہیں۔ لیل و نہار کو ان سب میں زیادہ نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ یہ ڈراما انہوں نے لٹن کے مشہور ناول "ڈے اینڈ مارننگ" سے اخذ کیا۔ ان کا عام انداز معلوم کرنے کے لیئے نمونہ درج کیا جاتا ہے۔

باب پہلا — پردہ آٹھواں

مکان شہناز

(شہناز کا حالتِ نزاع میں نظر آنا)

ہمایوں: چچی جان میں ہمایوں فرخ فلک سیر کا پسر

شہناز: بیٹا میں مرتی ہوں اس گھرانے کے وارث تم ہو سچ کہو؟ میرے بچوں کی پرورش کرو گے؟

ہمایوں: مر جاؤں گا۔ ہر طرح تکلیف سہونگا۔ مگر خبر گیری سے غافل نہ رہوں گا

شہناز: اپنے فیروز، اپنے انور کو کہاں ملوں گی۔ یہاں نہیں تو خیر وہاں ملوں گی۔

ہمایوں: انور یتیم خانہ سے، فیروز نوکری پر سے ابھی آتے ہوں گے۔ اشرف بلانے گیا ہے اب آتے ہوں گے۔

شہناز: ان کو میری دُعا۔ ہمایوں بچوں کو...... (مرتی ہے)

ہمایوں: چچی کیا ہے۔ کچھ بولو۔ آنکھیں تو کھو۔ ہائے ہچکی لی اور چل بسی۔ افسوس۔

فلک سیر: ہیں کون ناساز؟

ہمایوں: کم نصیب شہناز
فلک سیر: کیا ہوا یہ کیوں کر مری؟
ہمایوں: حسرت بھری عزّت کی ڈری
فلک سیر: کس بیماری سے؟
ہمایوں: ستم گاری سے
فلک سیر: قسمت اس کی، جب قضا آ جائے تو ہم کیا کریں
اختیار اپنا نہ ہو جس بات پر غم کیا کریں
ہمایوں: جس کے آگے سے گیا مفلس کوئی ننگا نہیں
اس کی میت ڈھانپنے کو آج اک کپڑا نہیں،
فلک سیر: لو کمبل، ڈھانپو میّت کو
ہمایوں: کمبل۔ جس کی دولت سے آپ شال اُوڑھیں۔ اُسے کمبل اُوڑھاتے ہو۔ اچھا اس کی لاش کو اُوڑھاتا ہوں اور ایک میں نے اپنے لئے رکھا ہے کہ جس دن میں غریب محتاج ہو جاؤں گا تو پھر میں اُوڑھوں گا۔
فلک سیر: ناداں، بے وقوف یہ تقریر بے ادب۔ میرا پسر تو ہے کہ میرا پسر بے ادب۔
ہمایوں پسر ہوں۔ گناہگار ہوں۔ مگر حق پر استوار ہوں۔ میں نے اس مرحوم سے قسم کھائی ہے کہ اس کے بچوں کو مرتے دم تک سنبھالوں گا۔ چاہے جیوں گا یا مروں گا۔

فیروزہ : کیا مر گئی۔ کوچ کر گئی۔ تمہارے روبرو تمہارے دو بدو۔

فلک سیر: میں ایسی سخت بیماری سے بے خبر تھا۔ ہمایوں کے بلانے سے آیا۔
مگر آ کے دیکھا کام تمام پایا۔

فیروزہ : اے ماں مجھے چھوڑ کے نہ جاؤ، بچوں سے منہ موڑ کے نہ جاؤ
چھاتی سے لگا لو مجھ کو اٹھو۔ پہلو میں دبا لو مجھ کو اٹھو۔

ہمایوں: بھائی دل کو سنبھالو۔ ایسے بے قرار نہ ہو۔

فیروزہ : حسرت بھری غم کی ستائی چلی گئی۔
بچوں کا منہ بھی دیکھنے نہ پائی چلی گئی۔

فلک سیر: تیری اتنی کج ادائی پر بھی میں یہاں ضرور آتا۔ دوا علاج کراتا مگر
افسوس کہ تو نے خبر تک نہ کی۔

فیروزہ : خبر لینا تمہارا حق تھا۔ مگر تمہیں تو ہمارا مٹانا ہی گوارہ تھا۔
جیتے جی تو پوچھنے تک نہ آئے اور مرنے کے بعد ہمارا تماشا
دیکھنے تشریف لائے

فلک سیر: رونے سے کیا فائدہ اب بھی راہ پر آؤ۔ مان جاؤ۔ تمہیں سے
درگزر کروں گا۔ گور و کفن کا شریک ہوں گا۔ اور تمہارا
وظیفہ مقرر کر دوں گا۔[1]

---

[1] لیل و نہار از ونائک پرشاد طالب باب پہلا۔ پردہ آٹھواں ص ۳۲-۳۴
(جناب عشرت رحمانی کی ذاتی لائبریری سے استفادہ کیا گیا۔

اکرام : اب سے فیروز ہمارے شریک ہو جانے کو تیار ہیں اور ہم دونوں کے غم خوار ہیں۔

دِل افروز: آپ کے غم خوار ہیں تو ہمارے سردار ہیں۔

اکرام : جاؤ پان بنا لاؤ

دِل افروز: بہت خوب ہے مجھے بھی یہی مرغوب ہے۔ (جاتی ہے)

اکرام : دیکھو مجھے ابا جان کہتی ہے۔ میں نہیں رہتا تو بے چین رہتی ہے۔

فیروز : اپنے باپ کو نہیں پہچانتی۔ سیفر جاہ کو نہیں جانتی؟

اکرام : نہیں (آہ بھر کر) اگر کل کو میں مر جاؤں تو تم اس کی دستگیری تو کرو گے؟

فیروز : دل و جان سے۔ دین و ایمان سے (اکرام خوش ہوتا ہے)

اکرام : تم سلامت رہو فضل یزداں سے ذرا ٹھہرو آج یہیں رہو۔ میرا ایک راز دار ہے۔ اس کا نام نثار ہے۔ اسی کو بلاتا ہوں۔ رات کی تیاری کراتا ہوں۔ (جاتا ہے)۔

فیروز : شکر ہے یارب کہ مجھے نیک مددگار ملا۔
خوار کو بھی تیرے الطاف سے ایک یار ملا

(دِل افروز ہاتھ میں پان لئے مسکراتی آتی ہے۔ فیروز کو پان دے کر رمز و کنائے میں باتیں کرتی ہے)

دِل افروز: یہ لو اے رشکِ خوباں پان کھاؤ۔ کسی کے قتل کا بیڑا اٹھاؤ

(فیروز پان لے کر بات کاٹتا ہے)

فیروز : میں آپ ہی ہوں ستم گاروں کا مارا
کسی کے قتل کا کیا مجھ کو یارا
دِل افروز: ایک مکرنے سے تمہارے کچھ حاصل نہیں
قتل کر کے بھی کہتے ہو میں قاتل نہیں۔
(فیروز ڈرتا ہے۔ حیران ہوتا ہے۔)
فیروز : قاتل کس کا کون قاتل کونسا مقتول ہے۔
باتیں کرتی ہو مجھے پہچان کے یا بھول ہے۔
دِل افروز: جو تیغ سے تمہاری مقتول ہے وہ میں ہوں۔
جو عشق میں تمہارے مجہول ہے وہ میں ہوں۔
(گانا فیروز)
ہم ہیں گردش کے مارے بچارے آوارے ہارے تم سے
ارے ارے پیارے ہم بھی تو ہیں۔ ہم ہیں۔
تم سے ہارے پیارے ہم بھی تو ہیں۔ ہم ہیں
میں ہوں بے زر بے گھر بے در۔
....
بدنامی ناداری ناچاری۔
ہم ہیں آفت کے مارے۔
تم پر وارے دل کے مارے۔ ہم بھی تو ہیں۔ ہم ہیں[۱]۔

---

[۱] لیل و نہار از پنڈت نانک۔ پرشاد طالب (باب دوسرا۔ پردہ پہلا) ص ۳۹ - ۴۱۔

(۵)

قدیم رنگ میں پہلا اصلاحی دور

پارسی دور میں اگرچہ رونق اور طالب بنارسی کے ہاتھوں ڈراما نگاری میں اجتہاد اور اصلاح کے بیج بوئے جا چکے تھے۔ اور ڈراما نویسی میں ایسے نامیاتی عناصر کی داغ بیل پڑ چکی تھی جو اسے اُبھرنے اور پھلنے پھولنے کی طرف مائل کر رہے تھے تاہم مجموعی اعتبار سے یہ دور تقلید اور روایت پرستی کا دور تھا۔ پُرانے اور فرسودہ موضوعات کو ایک ہی رنگ میں بار بار پیش کیا جا رہا تھا اور اس میدان میں تجدید اور ابداع و اختراع کی کوئی ایسی بھرپور تحریک وجود میں نہیں آئی تھی جو ڈراما نگاری کے فن کو ارتقاء کی کسی نمایاں منزل کی طرف بڑھا دیتی اور اس کی سب سے بڑی وجہ یہی تھی کہ ڈراما نگاروں کو اس دور میں کوئی منفرد اور ممتاز مقام حاصل نہیں تھا۔ ڈرامے محض ڈراما کمپنی کے مالکان کی پسند پر لکھے جاتے تھے اور لکھنے والوں کی حیثیت محض کٹھ پتلیوں کی سی ہوتی تھی جو پارسی سیٹھوں کے اشاروں پر ناچتی تھیں چنانچہ اس دور میں ڈراما نگاروں کو منشی کہا جاتا تھا یعنی ان کی حیثیت بعینہٖ وہی تھی جو انگریزوں کے دفاتر میں کام کرنے والے کلرکوں کی۔

الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے مالکوں نے سب سے پہلے اس صورتِ حال کو

بہتر بنانے کی طرف توجہ کی۔ انہوں نے ڈرامائی معیار کو بلند کرنے کے لئے منشیوں کی بجائے ملک کے مستند یا کم از کم اچھے ادیبوں کی طرف رجوع کیا۔ چنانچہ اس عہد میں ڈرامانگاری ایک ایسے دور میں داخل ہوئی، جہاں سے ڈرامائی ادب نے بڑی تیزی کے ساتھ فرسودہ روایات کے آہنی چنگل سے آزاد ہونا شروع کیا۔

احسن، بیتاب اور حشر ایسے عہد آفریں لوگ اسی دور کی پیداوار ہیں۔ اور تینوں ڈرامانویسوں کے منظر عام پر لانے کا سہرا مذکورہ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے سر ہے۔ اُردو ڈراما کے میدان میں ان تینوں کا ذکر اسماءِ رجال کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن حشر نے چوں کہ نسبتاً بعد میں اس میدان میں قدم رکھا اس لئے ہم اس دور کو احسن اور بیتاب کے ذکر سے شروع کرتے ہیں۔

احسن سید مہدی حسن احسن لکھنوی نواب مرزا شوق کے نواسے تھے۔ شعر گوئی اور انشاء پردازی میں بڑی دسترس رکھتے تھے۔ ۱۸۹۷ء میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی سے ڈرامانویس کی حیثیت سے وابستہ ہوئے۔ ان کا پہلا ڈراما چندراولی[1] کے نام سے کھیلا گیا جو خاصا مقبول ہوا۔ اگرچہ احسن سے پہلے بھی شیکسپئر کے ڈراموں کے دو ایک تراجم

۱۔ ڈاکٹر نامی صاحب نے ان کا پہلا ڈراما دستاویز محبت عرف زہر عشق بتایا ہے جو نواب مرزا شوق کی مثنوی زہر عشق سے ماخوذ ہے لیکن چندراولی اور دستاویز محبت دونوں کا سن تصنیف ایک ہی ہے اس لئے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا (اُردو تھیٹر حصہ دوم ص ۱۹۲)

ملتے ہیں لیکن اُردو ڈرامے کو صحیح معنوں میں شیکسپئر سے متعارف کرانے کا سہرا احسنؔ کے سر ہے۔ بزمِ فانی عرف گلنار، خونِ ناحق عرف مارِ آستین، دلفروش، شہیدِ وفا بھول بھلیاں شیکسپئر کے مشہور ڈراموں رومیو جیولٹ، ہملٹ، مرچنٹ آف وینس، اور تھیلو اور کامیڈی آف ایررز[1] کے تراجم ہیں۔ لیکن ان تراجم میں شیکسپئر کے ڈراموں کی اصل روح کو برقرار رکھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ ان تراجم کے پس منظر میں بھی ہندوستانی تماشائیوں کی عامیانہ پسند کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ اور اسی نقطۂ نگاہ سے ان میں بہت سارے رد و بدل بھی کیا گیا ہے۔ تاہم ان تراجم میں انھوں نے سلاست کو ملحوظ رکھا ہے۔ احسنؔ نے مکالموں میں نثر کے حصّوں کو زیادہ نمایاں کیا اور انہیں ادبی رنگ بخشا۔ اس کے ساتھ ساتھ نظم و نثر دونوں کا معیار بلند کرنے کی کوشش بھی کی۔ ہندی کی جگہ آسان اُردو کو رواج دیا۔ فنی لحاظ سے احسنؔ کے ڈرامے ارتقا پذیری کی خبر دیتے ہیں۔ بقول عشرت رحمانی "ہمارا اسٹیج احسنؔ کی بدولت یقیناً ایک نئے موڑ کی طرف قدم رکھنے لگا۔ فنی کاریگری اور تکنیک کے پہلوؤں پر بھی غور کیا گیا۔"[2]

"یہاں ان کے ڈراما" خونِ ناحق" سے چند اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں۔ جن سے ان کے عام انداز کا پتہ چلتا ہے۔

جہانگیر: دولت ایمان کی دشمن ہے اور محبت جان کی دشمن۔

۱؎ "COMEDY OF ERRORS"

۲؎ اُردو ڈراما۔ تاریخ و تنقید از عشرت رحمانی ص ۲۳۳،

اختر : یہ کیا۔ سوال دیگر جواب دیگر؟

جہانگیر: عصمت کی تصویر میں رنگ بھرنے کی ضرورت ہے۔ اور ظلم کے درخت میں نئی کونپلیں پھوٹتی ہیں جو بہار لوٹتی ہیں۔

اختر : صاحب میں کیا پوچھتا ہوں اور آپ کیا کہتے ہیں۔

جہانگیر: آہا اب میں سمجھا، ہستی واجب الوجود عالم فانی کی سیر ہے عصمت اور حسن میں بیر ہے۔

اختر : مہربان کچھ خیر ہے۔ بات کو ٹال کر اپنا مطلب نکال کر چلے بھلا میں کب تک مانتا ہوں خوب جانتا ہوں سب پہچانتا ہوں۔ وہ قبرستان والی بات وہ اندھیری رات۔

جہانگیر: اوہو! وہ واردات سچ ہے۔ یعنی مر چلے تو چار کاندھے پر چلے قبرستان کی اندھیری گور اور رونے والے رو دیں گے اس کا کیا ڈر ہے۔ یہ سفر تو ہر فرد بشر کے پیش نظر ہیں۔

خیال پیش و پس بیکار ہے زائد ہے ڈر اپنا
کسی کا کوچ گر ہے آج تو کل ہے سفر اپنا

اختر : کیوں پیارے جہانگیر وہ ساتھ کھیلنے کی محبت اور وہ کم سنی کی الفت سب بھلاتے ہو جو راز ہم سے چھپاتے ہو۔

چھپائے رازِ دل غمخوار اپنے رازداروں سے
غضب کی بات ہے ہو بدگمانی جاں نثاروں سے

جہانگیر: اے عزیز اختر۔ خدا گواہ ہے میں تم کو اپنا سچا دوست جانتا ہوں

اور دل سے مانتا ہوں مگر افسوس میری قسمتِ برگشت سے اپنے بیگانے ہوئے ہیں دوست دشمنی ٹھانے ہوئے ہیں۔

موت مانگوں تو رہے آرزوئے ثواب مجھے
ڈوبنے جاؤں تو دریا ملے پایاب مجھے!
میری ایذا کے لئے مُردے میں جان آگئی!
کاٹنے دوڑتی ہے ماہیٔ بے آب مجھے![1]!

اس مثال میں وہ رجحانات نمایاں ہیں جو ڈراموں میں ہندی الفاظ کی بجائے عربی اور فارسی کی ترویج کا باعث بنے ہیں۔ اس کے علاوہ استعارہ اور رمز و ایما کے پس پردہ مکالمات میں ایک خاص شعری آہنگ پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور نثر میں اشعار کو اس طرح سے کلذب کر دیا گیا ہے کہ وہ مکالمات کے ضروری اجزا بن گئے ہیں۔ اسی ڈرامے کا ایک گانا بھی ملاحظہ فرمائیں جس میں نغمگی کے ساتھ ساتھ تغزل اور شعریت کے عناصر بھی موجود ہیں۔

(۲۰)

جہانگیر: (گانا) (راگ ضلع۔ تال تین۔ گت قوالی)
(سُر خاص سارے گاما پا)

کسی کو نہیں ہے بھروسہ کسی کا ۔۔۔ نہ ہمدرد دل ہو کلیجہ کسی کا
کوئی نا اُمیدی سے ہے جان کنی میں ۔۔۔ کوئی دیکھتا ہے تماشا کسی کا

---

[1] خونِ ناحق از مہدی حسن احسن۔

...

بُری اپنی قسمت سب اچھے جہاں میں
شکایت کسی کی نہ شکوہ کسی کا
دُعا ہے یہ خلاقِ احسن سے احسنؔ
بڑھا کر گھٹا نا نہ رُتبہ کسی کا

بیتاب احسن کے بعد اس دور کے دوسرے قابلِ ذکر ڈرامانگار پنڈت نرائن پرشاد بیتاب ہیں وہ ضلع بلند شہر کے قصبہ اورنگ آباد میں پیدا ہوئے[1] لیکن دہلی میں مدّت تک قیام رہا۔ یہاں کی ادبی مجالس اور مشاعروں میں شرکت کی وجہ سے ان کا مذاق شعری خوب سنورا۔ اور زبان وبیان میں نکھار پیدا ہوا۔ دہلی سے بمبئی گئے اور کچھ عرصے بعد ڈراما نگاری کی طرف رجوع کیا۔ ان کا پہلا ڈراما قتلِ نظیر ۱۹۱۰ء میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی نے کھیلا، اور وہ مستقل طور پر اس کمپنی سے وابستہ ہو گئے۔ احسن کی طرح بیتاب نے بھی شیکسپیئر کے ڈراموں کے ترجمے کئے جن میں سے کامیڈی آف ایررز[2] کا ترجمہ گورکھ دھندا سب سے اہم ہے۔ اس ڈرامے میں انھوں نے مکالموں میں نظم کی بجائے نثر کو وسیلہ اظہار بنایا ہے اور گانوں کے ساتھ مزاحیہ نقل کا اضافہ بھی کیا ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے بے شمار ڈرامے لکھے جن میں امرت، مہابھارت، رامائن، کرشن سداما، میٹھا زہر، ہماری انڈیا اور سماج خاص طور پر مشہور ہیں۔

بیتاب نے تقریباً نصف صدی تک اردو ڈرامے تصنیف کئے۔ فلمی دنیا میں بھی قدم رکھا اور رنجیت مووی ٹون کے لئے ڈرامے لکھے۔ وہ پرگو

---

[1] اردو تھیٹر حصہ دوم ص ۲۰۹
[2] "COMEDY OF ——— ERRORS"

شاعر اور اچھے انشاء پرداز تھے۔ عربی۔ فارسی۔ سنسکرت اور ہندی سے خوب واقفیت رکھتے تھے۔ انہوں نے اُردو اور ہندی دونوں زبانوں میں ڈرامے لکھے۔ لیکن اُردو سے زیادہ ہندی میں شہرت حاصل کی۔ بیتاب کا اُردو ڈرامے میں سب سے ممتاز کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ہندو دیو مالا کے بعض اہم واقعات کو از سرِ نو زندہ کیا اس قسم کے ڈراموں میں انہوں نے ہندی اور اُردو زبان کا بڑا دلکش امتزاج پیدا کیا ہے۔ اگرچہ کہیں کہیں ہندی عربی اور فارسی کی ملی جلی ترکیبوں نے زبان کی فصاحت کو ٹھیس بھی پہنچائی ہے ...

(۶)

مجموعی جائزہ

اب تک ہم نے ڈرامے کے ارتقا کے متعلق جو کچھ کہا اس سے یہ حقیقت ہمارے سامنے آتی ہے کہ آغا حشر کے زمانے تک ہمارے ڈرامے نے مختلف ارتقائی منازل طے کرنے کے باوجود کوئی اعلیٰ مقام حاصل نہیں کیا تھا۔ اُردو ڈرامے نے شروع ہی سے جس محرومی اور تہی دامنی کی فضا میں آنکھ کھولی تھی اور ابتداء ہی سے جس طرح اس کی تعمیر جن غلط بنیادوں پر استوار کی گئی تھی۔ اس کا ذکر گذشتہ صفحات میں کیا جا چکا ہے کہ یہ صنف ہمارے یہاں جن مقاصد کے تحت معرضِ وجود میں آئی تھی اور جو محرکات اس کی ابتدائی نشو و نما میں عمل پیرا رہے تھے۔ ان کی بنا پر ہم اسی طرح کے فن کی توقع

رکھ سکتے ہیں جیسا کہ پیدا ہوا۔

اندر سبھا سے لے کر آغا حشر کے زمانے تک ڈرامائی ادب کا جو سرمایہ ملتا ہے اس کا بیشتر حصّہ سستے قسم کے گانوں، لاطائل ور قیاسی کہانیوں اور عامیانہ انداز کے مکالموں پر مشتمل نظر آتا ہے۔ اس قسم کے ڈراموں کا تعلق زندگی اور زندگی کے حقائق کے ساتھ ذرا بھی نہیں۔ کہانیوں میں پلاٹ تقریباً مفقود ہے۔ واقعات کا تار و پود روائتی داستان گوئی کے اس انداز سے ملتا جلتا ہے جو اُردو مثنویوں میں پایا جاتا ہے۔ اکثر و بیشتر قصّے ایک ہی نہج پر لکھے گئے ہیں اور ان میں دیومالائی کہانیوں کو بگڑی ہوئی اور مسخ شدہ صورتوں میں پیش کیا گیا ہے سب سے بڑھ کر یہ رقص و سرود کے مقابلے میں واقعات کو بالکل ثانوی حیثیت دی گئی ہے۔ خاصی طویل مدّت تک ان ڈراموں میں "اندر سبھا" کی طرح کچھ اس قسم کی کہانی ہوتی تھی کہ کوئی پری کسی طرح کسی خوبرو شہزادے کو دیکھ پاتی اور اس پر فریفتہ ہو جاتی۔ اسے اڑا کر اپنے ساتھ لے جاتی۔ رقص و سرود کی محفل گرم ہوتی اور اس کے بعد کسی نہ کسی طرح عاشق و معشوق میں جُدائی ہوتی۔ پری کچھ عرصہ فراق کے گیت گاتی رہتی اور بعد میں اتفاقیہ طور پر دونوں آپس میں پھر مل جاتے اور کہانی ملاپ کے گیتوں اور ناچ پر ختم ہو جاتی ہے یہ گویا ڈرامے کا "اندر سبھائی" دور تھا۔

اس دور کے بعد پارسی دور آیا جسے دراصل ایک کاروباری دور کہنا چاہیئے۔ پارسی سیٹھ اپنی تاجرانہ ذہنیت کے پیشِ نظر ہر حال میں

اپنے مفاد کو پیش نظر رکھتے تھے۔ اور اس قسم کے ڈرامے پیش کرتے تھے کہ جن میں سوقیانہ پن جنسی تسکین کا سستا سامان اور سفلہ جذبات کو مہمیز کرنیکے مختلف سامان موجود ہوتے تھے۔ ان ڈراموں کے پلاٹ بھی اکثر عشق و محبت کے واقعات پر ہی مشتمل ہوتے تھے جن کے ساتھ ساتھ مزاحیہ حصہ بھی شامل کر لیا جاتا تھا جو ابتذال کا پست ترین نمونہ ہوتا تھا۔ اس کا سبب یہ تھا کہ سیٹھوں کی تاجرانہ مصلحتوں پر کاربند رہنے میں ہی بیچارے ڈراما نویسوں کی روزی کا انحصار تھا۔" فکر معاش کے مارے ہوئے ڈراما نگار اپنے آقاؤں کی ہدایت اور تصورات کی تکمیل کرنے پر مجبور رہتے تھے۔"[1]

جہاں تک اس دور کے ڈراموں کی زبان و بیان کا تعلق ہے اس کا اندازہ مرزا رسوا کے مندرجہ ذیل اقتباس سے کیا جا سکتا ہے جو ان کے ڈرامے "مرقع لیلی مجنوں" کے دیباچے سے ماخوذ ہے۔

"بعض احباب سید شہنشاہ حسین صاحب بی اے سید بہادر علی خاں صاحب عرف ابو صاحب مولوی عبدالحلیم شرر کے اصرار سے متواتر تھیٹروں کے جلسہ میں شریک ہونے کا اتفاق ہوا۔ یہ مذاق پہلے ہی پسند تھا۔ اب دوستوں کے اصرار سے زیادہ لطف آیا۔ تماشا کرنے والوں کی پیاری پیاری صورتیں ان کے ناز و انداز رونا دھونا جان کھونا سب کچھ دل کو بھایا۔ ذوق شعر و سخن بچپن سے طبیعت میں ہے۔ نشو و نما ایسے شہر میں پائی شاعری

---

[1] فن ڈراما نگاری اور انارکلی از پروفیسر عبدالسلام ص ۹۔

جس کی طبیعت میں تھی۔ حیران تھا کہ یہ کس شہر کی بولی ہے۔ جو
ان لوگوں کی زبان سے سنتا ہوں۔ سمجھ میں تو آتی ہے مگر اچھی
معلوم نہیں ہوتی۔ ایک شفیق سے معلوم ہوا کہ یہ نظم و نثر دہلی،
لکھنؤ سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ بمبئی کے مچھلی بازار کی بول
چال ہے۔ یہ دسادر وہیں کی ہے [۱]"

طالب احسن اور بیتاب کے اس میدان میں آنے کے بعد ڈرامے کا انداز کچھ بدلا۔ لیکن ان لوگوں میں بھی کوئی بڑا انقلاب پیدا کرنے کی صلاحیت نہیں تھی۔ انہوں نے ڈراما کی زبان کی کچھ نہ کچھ اصلاح ضرور کی اور اسے ادبی لطافتوں سے روشناس کرنے کی کوشش بھی کی لیکن ان کے مکالموں میں سجع اور قافیہ کا التزام بدستور باقی رہا۔ انہوں نے اگرچہ گانوں اور شعروں کے غلبے کو نثر کے اضافے سے کسی قدر کم کرنے کی کوشش کی تاہم "اندر سبھائی" روایات اور اثرات سے وہ کلی طور پر پیچھا نہ چھڑا سکے۔ اور گانوں کی تعداد کو بھی کم نہ کر پائے [۲]۔ چنانچہ آغا حشر سے کچھ عرصہ پہلے جن لوگوں

۱۔ مرقع لیلیٰ مجنوں از مرزا ہادی رسوا ص ۳ ۔
بحوالہ اُردو ڈراما تاریخ و تنقید از عشرت رحمانی ص ۲۱۰ - ۲۱۱
۲۔ سید امتیاز علی تاج لکھتے ہیں "اُردو کے ابتدائی کھیل تو شروع سے آخر تک گانے میں ہی ہوتے تھے بعد میں جب تحت اللفظ اشعار اور نثر کا رواج ہوا تو بھی گانوں کی تعداد ستر اسی ہوتی تھی۔ احسن اور طالب کے کھیلوں میں بھی چالیس پچاس گانے ہوتے ہیں" (اُردو ڈراما کی مفاہمتیں۔ رسالہ کارواں ۱۹۳۴ء)

نے ڈرامے میں اصلاحی تحریک کی بنیاد رکھی ان کی خدمات بہرطرف اس قدر اہمیت رکھتی ہیں کہ انہوں نے ایک بہت بڑے مصلح اور مجتہد کے آنے کے لیے راہ ہموار کی۔ ان لوگوں نے بقول پروفیسر وقار عظیم ۔۔ "ڈرامے کے ایک فرسودہ طرز میں جو راہیں نکالی ہیں اسے محض سفر کا آغاز سمجھنا چاہیے۔ ان کے پیچ و خم کو دور کر کے انھیں مصفیٰ اور ہموار بنانے کا کام حشر نے کیا علیہ"۔

غرض آغا حشر کے آنے سے پہلے اُردو ڈراما کم و بیش اس قید و بند میں اسیر تھا جو روزِ اوّل ہی سے اس کا مقدر ہو گئی تھی۔ اس کے مقاصد بعینہٖ وہی تھے جو "رادھا کنہیا" اور "اندر سبھا" کے مصنفین کے پیش نظر تھے۔ یعنی دل بہلانا، رقص و سرود کی محفلوں سے دیکھنے اور سننے والوں کو محظوظ کرنا اور بس۔ ڈراما نگار اس وقت تک تھیٹریکل کمپنیوں کے مالکان اور عامیانہ ذہن کے شائقین کے تقاضوں کے پابند تھے۔ ڈراما کی اچھائی اور بُرائی کا معیار پارسی سیٹھوں کی تجوریاں بھر دینے پر موقوف ہو چکا تھا۔ اُردو ڈراما نویس کو ان حالات کی موجودگی میں ایک نئے موڑ کی طرف گامزن کرنے کیلئے ایک ایسی منفرد شخصیت کی ضرورت تھی جو فنی شعور رکھنے کے ساتھ ساتھ ان نامساعد فضا میں اپنے شعور کو بروئے کار لانے کے لیے ایک عظیم ذہن اور طوفانی طبیعت کی حامل بھی ہو۔ یہ شخصیت آغا حشر کے روپ میں اس میدان میں آئی۔ جس نے اُردو ڈراما نویسی کیلئے ایک نئے محترستان کی طرف قدم بڑھانے کی راہیں نکالیں۔

علہ "مقدمہ" آغا حشر اور ان کے ڈرامے از پروفیسر سید وقار عظیم)

باب سوم

آغا حشر کاشمیری

حالاتِ زندگی، شخصیت تصانیف اور شاعری

نام	آغا محمد شاہ تخلص حشر
ولدیت	آغا سید غنی شاہ کاشمیری
پیدائش	یکم اپریل ۱۸۷۹ء
جائے پیدائش	بنارس
وفات	۲۸ اپریل ۱۹۳۵ء
جائے وفات	لاہور۔

(۱)

حالاتِ زندگی

"انسانی اُمید اور انسانی زندگی کتنی بے حقیقت چیزیں ہیں۔ وقت کی گردش نے یہ ثابت کر دیا ہے۔ کہ اُمید تاریک فضا میں آسمان سے ٹوٹے ہوئے ستارے کی عارضی روشنی اور زندگی ہوا کی لہروں میں بہتے ہوئے پرندے کے متحرک پروں کا۔۔ زمین پر بھاگتا ہوا سایہ ہے"

(آغا حشر)

(الف) خاندان، تعلیم و تربیت

سرزمینِ کشمیر نہ صرف زعفران زاروں نظر فریب نظاروں اور فردوس صفت مرغزاروں کی وجہ سے اہم ہے اور نہ اس وجہ سے کہ کسی زمانے میں یہ مرزبوم اسلامی تہذیب و تمدّن کا گہوارہ رہ چکی ہے۔ بلکہ اس لئے بھی کہ اس نے۔۔۔ شیخ الحدیث مولانا انور شاہ، غنی کاشمیری، علامہ اقبال اور آغا حشر جیسے آفتاب و ماہتاب برِصغیر کو دیئے۔

آغا حشر کا خاندان کشمیر کی سرزمین میں سکونت پذیر تھا۔ آغا حشر کے نانا[۱]

---

[۱] جاوید منہاس نے اپنے ایک مضمون "آغا حشر - ایک مطالعہ" (قند ڈراما نمبر ۶۱ (بقیہ حاشیہ صفحہ آئندہ)

سید احسن شاہ شال کی تجارت کے سلسلے میں بنارس آئے اور "صبح بنارس" کی کشش نے کچھ ایسا گرویدہ کیا کہ یہیں کے ہو کر رہ گئے۔؎۱ کچھ عرصہ بعد انھوں نے آغا حشر کے والد محترم آغا سید غنی شاہ کاشمیری کو بھی یہاں بلا بھیجا۔ وہ کشمیر سے نقل مکانی کر کے ۱۸۷۸ء میں بنارس چلے آئے ابھی نوعمر ہی تھے ماموں نے انھیں تجارت میں لگا دیا۔ اور وہ کاروبار میں ان کا ہاتھ بٹانے لگے۔ جب سن بلوغت کو پہنچے تو سید احسن شاہ نے ان کی شادی اپنی سالی سے

(بقیہ حاشیہ گزشتہ صفحہ)

میں آغا حشر کے نانا کا نام سید حسین شاہ لکھا ہے لیکن نامی صاحب نے اپنی کتاب "اردو تھیٹر" جلد دوم میں سید احسن شاہ درج کیا ہے ہم ڈاکٹر صاحب کے بیان کو ترجیح دیتے ہیں۔

(حاشیہ صفحہ ہذا) ؎۱ شیخ علی حزیں بھی جب ایران، اکبر آباد، لاہور اور دہلی میں طمانیت قلب حاصل نہ کر سکے تو بنارس آئے اور یہاں پہنچتے ہی بے اختیار پکار اٹھے تھے۔

از بنارس نروم معبد عام است اینجا ∴ ہر برہمن پسرے لچھمن و رام است اینجا

اور یہاں کی فضا کچھ ایسی راس آئی کہ اس سرزمین میں اُن کا مدفن بنا اور آپ کی طرح آپ کا مزار آج بھی زبانِ حال سے کہہ رہا ہے ؎

زباں دانِ محبت بودہ ام دیگر نمی دانم ∴ ہمی دانم کہ گوش از دوست پیغامی شنید اینجا

حزیں از پائے رہ پیما بسے آشفتگی دیدم ∴ سرِ شوریدہ بر بالیں آسائش رسید اینجا

ان کے علاوہ جب مرزا غالب بھی کلکتہ جاتے ہوئے کچھ عرصے کیلئے یہاں رُکے تھے تو اس ماحول سے انہیں کچھ ایسا لگاؤ محسوس ہوا کہ اپنے جذبات کو مثنوی "چراغ دیر" میں ظاہر کئے بغیر نہ رہ سکے تھے (بحوالہ تجلیات حشر۔ علیم الدین سالک صاحب کا مضمون)

کردی جن کے بطن سے آغا محمد شاہ یکم اپریل ۱۸۷۹ء[1] کو جمعہ کے روز ناریل بازار محلہ گوبند پورہ کلاں بنارس میں پیدا ہوئے[2]،،

آغا حشر کی جائے پیدائش کے متعلق مؤرخین میں کچھ اختلاف پایا جاتا ہے۔ لالہ سری رام اور رام بابو سکسینہ نے ان [illegible] مقام پیدائش امرتسر بتایا ہے۔ اس کے برعکس مولانا ظفر علی خاں پروفیسر علم الدین سالک اور ڈاکٹر عبد العلیم نامی کی تحقیق کے مطابق آغا حشر کی پیدائش بنارس میں ہوئی اور یہی زیادہ قرین قیاس بھی ہے۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ آغا حشر کے والد سید غنی شاہ کاشمیری تجارت کے سلسلے میں امرتسر آتے جاتے رہتے تھے لیکن ان کے اہل و عیال مستقل طور پر بنارس میں مقیم تھے۔

آغا صاحب کا گھرانا مذہبی تھا۔ اُنیسویں صدی کا ربع آخر مسلمانانِ ہند کے لئے سخت کش مکش کا دور تھا۔ نہ صرف ان کا سیاسی اقتدار مٹ چکا تھا بلکہ زندگی کی ڈور میں بھی وہ دوسری قوموں سے بہت پیچھے رہ گئے تھے۔ اسلامی معاشرہ تنزل اور انحطاط پذیری کی آخری حدود کو چھو رہا تھا

عہ۱ جاوید نہال نے اپنے ایک مضمون "آغا حشر - ایک مطالعہ" (قند ڈراما نمبر ۶۱ء) میں تاریخ پیدائش ۱۰ ربیع الثانی ۱۲۹۶ھ بمطابق یکم اپریل ۱۸۷۹ء درج کی ہے حالانکہ تقویم ہجری و عیسوی کے مطابق ۱۰ ربیع الثانی ۱۲۹۶ھ کو تین اپریل کا دن بنتا ہے۔ عشرت صاحب نے اپنی کتاب "آغا حشر" میں البتہ تین اپریل ہی لکھا ہے۔ لیکن یہ تینوں حضرات جمعہ کا دن بتاتے ہیں۔ جنتری کے حساب سے تین اپریل ۱۸۷۹ء کو جمعرات کا روز تھا۔

عہ۲ اُردو تھیٹر جلد دو[illegible]، [illegible] ڈاکٹر [illegible] العلیم نامی ص ۲۳۲۔

سر سید نے ان کی پستی کا علاج مغربی تعلیم قرار دیا اور اپنی پوری کوشش اس مشن کی کامیابی پر صرف کی کہ کسی طرح مسلمان مغربی علوم و فنون کی طرف راغب ہوں اور مغربی تعلیم کے زیور سے آراستہ ہو کر ترقی کی راہ میں دوسری قوموں کے دوش بدوش چل سکیں۔ لیکن سر سید تحریک کی جملہ مساعی کے باوجود ابھی تک ہندوستان کے بیشتر مسلمان خاندان یورپی تہذیب و تمدن کو نفرت اور شک کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ اور انگریزی تعلیم حاصل کرنا ان کے نزدیک گویا ایک طرح کا کفر تھا۔ آغا حشر کے نانا اور ان کے والد انھیں لوگوں میں سے تھے جو اپنی تہذیبی روایات پر بڑی سختی سے کاربند رہتے ہیں۔ چنانچہ.. آغا حشر کی ابتدائی تعلیم و تربیت اسلامی طریق پر والد کے زیرِ نگرانی گھر ہی شروع ہوئی۔ اگرچہ انگریزی تعلیم سے بے بہرہ رہے لیکن عربی فارسی اور دینیات کی تعلیم بنارس کے مشہور و معروف مولوی حافظ عبد الصمد سے حاصل کی۔

اس ابتدائی تعلیم و تربیت اور گھریلو مذہبی ماحول نے ان کی طبیعت پر مذہب کا ایسا اثر ڈالا کہ "اسلام کی حقانیت آغا صاحب کے رگ و پے میں سرایت کر گئی اور وہ راسخ العقیدہ مسلمان کی طرح کئی سال تک مناظروں

عہ آغا حشر کے سوانح نگاروں کی اکثریت کا یہی خیال ہے کہ وہ انگریزی نہیں جانتے تھے لیکن عشرت صاحب کا بیان ہے کہ

"آغا غنی نے بعد میں بیٹے کو انگریزی تعلیم دلانے پر رضامندی ظاہر کر دی اور فارسی عربی کی ابتدائی تعلیم کے بعد آغا صاحب بنارس گئے جہاں نرائن مشن اسکول میں داخل کر دیے گئے۔ اسکول کی تعلیم کے زمانے میں باپ نے بیٹے پر اس امر کی کڑی نگرانی کی کہ مغربی علم و زبان کے باوصف بیٹا محض مشرقی رہے۔" (آغا حشر از عشرت رحمانی ص ۳۸)

مباحثوں کے ذریعے آریوں اور عیسائیوں میں تبلیغ کرتے رہے[1]

ظاہر ہے ابتدائی تربیت[2] اور ماحول کا اثر آئندہ زندگی پر کبھی پڑتا ہے۔ چنانچہ آغا حشر ڈرامے کی رنگین دنیا میں داخل ہونے کے باوجود مذہب سے بے تعلق نہیں رہے۔ ان کے عقائد میں کبھی فرق نہیں آیا۔ جب کبھی ان کا کوئی نیا ڈراما اسٹیج پر پیش ہوتا تھا وہ معبود حقیقی کے حضور میں سجدہ ریز ہو جاتے تھے اور اس کی کامیابی کی دعائیں مانگتے تھے۔ عزیز و اقارب سے محبت دوسروں سے ہمدردی کا برتاؤ اور نہایت ہی سادہ اور بے تکلف زندگی بسر کرنا تمام عمر ان کا شیوہ رہا اور اس کی وجہ بھی وہی ابتدائی شائستہ تربیت تھی۔

(ب) ازدواج و اولاد

آغا حشر کی شادی ۱۹۱۱ء میں ہوئی۔ لیکن پانچ سال کے مختصر سے عرصے کے بعد آپ کی اہلیہ لاہور میں وفات پا کر آپ کو داغ مفارقت دے گئیں۔ ان کے بطن سے صرف ایک ہی لڑکا پیدا ہوا جس کا نام نادر شاہ رکھا گیا۔ لیکن ایک

۱۔ کلیات حشر ص ۲۷

۲۔ آغا صاحب کی ابتدائی تربیت کن خطوط پر ہوئی اس کا پتہ اس واقعے سے بھی چلتا ہے کہ ایک دفعہ انھوں نے باپ سے چوری انگریزی طرز کے بال رکھ لیے۔ کچھ روز تو آغا غنی اس سے بے خبر رہے لیکن ایک روز جب آغا حشر ننگے سر گھر کی طرف جا رہے تھے تو راستے میں والد سے سامنا ہو گیا۔ انھوں نے فوراً بھانپ لیا۔ اسی وقت پکڑ کر پاس والی درزی کی دوکان پر لے گئے اور قینچی سے سارے بال کتر کر پھینک دیئے۔

(بحوالہ آغا حشر۔ عشرت رحمانی)

ہی سال کے اندر اس کا بھی انتقال ہو گیا۔ آغا صاحب کو اپنی رفیقۂ حیات سے حد درجہ محبت تھی اس کی وفات کے بعد آغا صاحب نے مرتے دم تک دوسری شادی نہیں کی۔

(۳) ڈرامائی زندگی کا آغاز

آغا صاحب کی تمامتر زندگی ڈراما نویسی میں بسر ہوئی۔ یہی ان کا مشغلہ رہا اور یہی پیشہ انہوں نے تمام عمر کے لئے اختیار کیا۔ ابھی ان کی تعلیم کا سلسلہ جاری تھا کہ بنارس میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی آئی۔ ان دنوں مہدی حسن اس کمپنی کے لئے ڈرامے لکھا کرتے تھے۔ بنارس کے دورے میں وہ بھی کمپنی کے ساتھ تھے آغا حشر جو شروع ہی سے ڈراما کے رسیا تھے ان سے ملنے گئے۔ بات چیت کے دوران میں دونوں میں جھڑپ ہو گئی۔ وہاں سے واپس آتے ہی انھوں نے عہد کیا کہ وہ اپنی زندگی ڈراما نویسی کے لئے وقف کر دیں گے اور اس میدان میں نام پیدا کریں گے۔ پہلے تو انھوں نے کمپنی اور مہدی حسن احسن کے خلاف اخباروں میں مضامین شائع کرانے شروع کئے اور اس کے بعد ایک ڈراما "آفتابِ محبت" صرف آٹھ روز میں مکمل کیا جسے بنارس کے ایک پبلشر نے برائے نام معاوضے پر خرید لیا اور ادنیٰ درجے کے کاغذ پر اس کو شائع بھی کیا۔ اس ڈرامے کا سنِ تصنیف و اشاعت ۱۸۹۷ء ہے۔

ویسے تو ڈراما نویسی کا ذوق آغا صاحب کی فطرت میں رچا ہوا تھا۔ لیکن احسن سے چپقلش کے واقعے نے سمندِ شوق پر تازیانے کا کام کیا اور وہ ۱۹۰۱ء میں گھر چھوڑ کر بمبئی چلے گئے ان دنوں وہاں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی، کا

طوطی بولتا تھا۔ اس کمپنی کے ڈائرکٹر مسٹر امرت لال ایک مردم شناس آدمی تھے انھوں نے آغا صاحب کی خداداد صلاحیتوں کو ان کی باتوں ہی سے بھانپ لیا اور ایک روز کمپنی کے مالک کاؤس جی کھٹاؤ سے ملاقات کی راہ نکالی۔ جب دونوں کاؤس جی کے کمرے میں داخل ہوئے تو وہ چائے پی رہے تھے۔ کاؤس جی کو اجنبی نوجوان کی ظاہری شکل وشباہت اور نو عمری کی وجہ سے اس کی قابلیت اور لیاقت پر یقین نہ آیا۔ چنانچہ انہوں نے ازراہ تفنن، آغا صاحب سے چائے کی پیالی پر شعر کہنے کو کہا جس پر انہوں نے فی البدیہہ کئی شعر کہہ ڈالے۔ کاؤس جی بہت خوش ہوئے۔ اور ان کو پینتیس ۳۵ روپے ماہوار پر ملازم رکھ لیا۔ یہ آغا صاحب کی ڈرامائی زندگی کا پہلا مرحلہ تھا اور یہیں سے آپ کی شہرت کا آغاز ہوا۔ اس کمپنی کے لئے انہوں نے "مرید شک" اور "مار آستین" قسم کے ڈرامے لکھے۔ ۱۹۰۵ء میں دربار دہلی کے موقع پر جب یہ کمپنی دہلی پہنچی تو وہاں ان کا مشہور ڈراما "اسیر حرص" اسٹیج کیا گیا جسے توقعات سے کہیں زیادہ کامیابی ہوئی۔ اس ڈرامہ کی شہرت نے آپ کو تمام برصغیر میں متعارف کردیا۔

(د) مختلف کمپنیوں میں ملازمت

کچھ عرصہ بعد حشر کاؤس جی کھٹاؤ سے ناراض ہو کر نوروز جی پیری کمپنی میں چلے گئے جہاں انہوں نے دو ڈرامے "میٹھی چھری" عرف "دورنگی دنیا" "دام حسن" پیش کئے۔ لیکن اس کے بعد اس کمپنی سے ان کا نباہ نہ ہو سکا اور انہوں نے علیحدگی اختیار کرلی۔

جب کاؤس جی کھٹاؤ کو پتہ چلا تو اصرار کر کے انہیں دوبارہ اپنی کمپنی میں
لے آئے۔ آغا صاحب نے اس دفعہ اس کمپنی کے لیے "شہید ناز" لکھا
جو بیحد مقبول ہوا۔ اس اثنا میں کمپنی والوں سے آغا صاحب کی دوبارہ
جھڑپ ہو گئی اور وہ ملازمت ترک کر کے آردیشیر دادا بھائی ٹھوٹھی کی کمپنی
میں ملازم ہو گئے۔ جہاں دو ڈرامے "سفید خون" اور "صید ہوس" لکھے۔ وہاں
بھی جی نہ لگا تو نیو الفریڈ کمپنی کے ساتھ وابستہ ہو گئے اور اپنا مشہور ڈراما
"خوبصورت بلا" اسٹیج کیا۔ کچھ عرصہ بعد اس کمپنی کو خیر باد کہا اور پونا جاکر
رائزنگ سٹار کمپنی میں شرکت کر لی جس کے مالک سیٹھ ہارون تھے مگر بہت جلد
اس کمپنی سے بھی علیحدہ ہو گئے۔ اور حیدر آباد چلے گئے۔ یہاں پر ایک جاگیردار
کی کمپنی میں شریک ہو کر مختلف شہروں کے دورے کئے۔ "سلور کنگ" اسی
دوران میں لکھا گیا (۱۹۱۰ء) آغا صاحب کو اس کمپنی کی ملازمت بھی راس
نہ آئی اور اسے چھوڑ کر ۱۹۱۳ء میں لاہور چلے آئے۔ وہاں انہوں نے اپنی
ذاتی کمپنی قائم کی۔ لاہور میں ان دنوں علم و ادب کا خاصا چرچا تھا۔ اور
اُردو زبان کی ترقی کے لئے مختلف انجمنیں وجود میں آ چکی تھیں جن میں سے
"بزمِ سخن" اور "بزمِ اُردو" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان انجمنوں کے زیر سر
سرپرستی مختلف قسم کی مجالس اور مشاعرے منعقد کرائے جاتے تھے۔
آغا صاحب ان مجالس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے تھے۔ انجمن حمایت اسلام
کا تو ان دنوں خاص طور پر چرچا تھا۔ آغا صاحب نے اس انجمن کے کئی
جلسوں میں شرکت کی۔ تقریر کرنے کے علاوہ کئی نظمیں بھی پڑھیں۔

۱۹۱۶ء میں بیوی کا انتقال ہوگیا۔ یہ صدمہ ان کے لئے ناقابل برداشت تھا۔ آخر دوست احباب کی دل جوئی سے غم ہلکا ہوا تو کلکتہ چلے گئے۔ وہاں جے ایف میڈن تھیٹر سے وابستہ ہوئے۔ بارہ سو روپے[۱] ماہوار تنخواہ مقرر ہوئی۔ کئی برس تک وہاں رہے۔ یہاں "ترکی حور" اور "رستم و سہراب" کے علاوہ انھوں نے کئی ہندی ڈرامے بھی لکھے۔ جن میں "مدھر مرلی"، "بھگرت گنگا"، "ہندوستان"، "بھیشم پرتگیا"، "آنکھ کا نشہ" اور "بن دیوی" زیادہ مشہور ہیں۔

۱۹۲۴ء میں ان کے دل میں پھر اپنی کمپنی بنانے کا شوق پیدا ہوا چنانچہ آپ جے ایف میڈن تھیٹر کو چھوڑ کر بنارس پہنچے اور ذاتی کمپنی قائم کی۔ اس کمپنی کے ساتھ آگرہ الہ آباد اور دیگر مقامات کا دورہ کیا۔ اسی اثنا میں ہز ہائی نس راجا صاحب چھتر کھاری کو آپ کی کمپنی میں کھیل دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ کھیل اتنا پسند آیا کہ اسی وقت پچاس ہزار روپے دے کر کمپنی خرید لی اور خود آغا حشر کی شاگردی اختیار کرلی۔ کچھ عرصہ بعد کسی بات پر خوش ہوکر یہ کمپنی دوبارہ آغا صاحب کو بخش دی جو بریلی جاکر بند ہوگئی۔ مہاراجہ چھتر کھاری کی فرمائش پر انھوں نے ایک ڈراما "سیتا بن باس" ۱۹۲۸ء میں لکھا۔

ع[۱] مولانا عبدالمجید سالک کے بیان کے مطابق یہ مشاہرہ دو ہزار روپے تھا اور پروفیسر علم الدین سالک کے بقول گیارہ سو روپے۔ نامی صاحب نے بارہ سو روپے لکھا ہے۔

آغا صاحب جبر کھاری سے جب دوبارہ کلکتہ گئے تو ڈراما کی دنیا میں متکلم فلموں کی وجہ سے ایک انقلاب آچکا تھا۔ فلموں کے سامنے تھیٹر اور اسٹیج ماند پڑ چکے تھے۔ آغا صاحب نے بھی فلمی دنیا میں قدم رکھا۔ "شیریں فرہاد" "عورت کا پیار" "یہودی کی لڑکی" "قسمت کا شکار" اور "دل کی آگ" جیسی فلمی کہانیاں لکھیں۔ "شیریں فرہاد" "عورت کا پیار" اور "یہودی کی لڑکی" نے تو ہندوستان بھر میں بہت شہرت حاصل کی۔

وفات

(س) ۱۹۲۹ء میں آغا صاحب کی صحت اچانک گر گئی۔ اس کا سبب یہ تھا کہ آپ نے مے نوشی بالکل ترک کر دی تھی۔ ڈاکٹروں نے بہترا سمجھایا کہ اس کافر کو جو منہ لگ چکی ہے۔ اس عمر میں چھوڑنا مناسب نہیں لیکن آغا صاحب مصمم ارادہ کر چکے تھے، ایک نہ مانی۔ اس سے صحت پر اثر پڑا۔ تا آنکہ ۱۹۳۴ء میں صحت حد درجہ خراب ہو گئی۔ حکیم فقیر محمد چشتی آپ کے قریبی احباب میں سے تھے ان سے علاج کرانے کی خاطر لاہور چلے آئے۔ حکیم صاحب کے علاج سے قدرے افاقہ ہوا تو "حشر پکچرز" کے نام سے ایک فلم کمپنی قائم کی۔ اور "بھیشم پرتگیا" کی فلم بندی میں مصروف ہو گئے۔ لیکن یہ فلم ابتدائی مراحل میں ہی تھی کہ ۲۸ اپریل ۱۹۳۵ء کو آپ نے داعی اجل کو لبیک کہا۔ عشرت رحمانی نے ان کی موت کے واقعے کو یوں قلمبند کیا ہے۔

"ایک روز شاہی قلعہ لاہور میں کسی منظر کی شوٹنگ تھی۔ مطلع صبح سے ابر آلود تھا۔ دن بھر سورج نکلنے کی انتظار

میں رہے۔ ساری کاسٹ قلعہ میں حکم کی منتظر اور آغا صاحب کار میں مختار بیگم کا فر کوٹ اوڑھے مضمحل و پریشان شام تک لیٹے رہے۔ سورج نکلا نہ کام شروع ہوا۔ آغا صاحب کی ان دنوں زیادہ بگڑ چکی تھی۔ خرابی صحت کے علاوہ مختلف پریشانیوں میں مبتلا تھے۔ چہرے کی شگفتگی و سُرخی زردی میں تبدیل ہو چکی تھی چند مخصوص احباب شوٹنگ دیکھنے قلعہ گئے۔ سہ پہر کو چار بجے کا وقت تھا۔ دیکھا کہ آغا صاحب انتہائی پریشانی اور اضمحلال کے عالم میں گاڑی میں پڑے ہیں۔ احباب غمزدہ ہوئے۔ آغا صاحب نے فرمایا۔ "دوستو! حشر کا حشر دیکھو۔ صبح سے اس عالم میں پڑا ہوں۔ آسمان ستا رہا ہے۔ روشنی کو ترس رہا ہوں۔ ہر طرف اندھیرا ہی اندھیرا نظر آرہا ہے" آخر دوستوں کی تدبیریں اور طبیبو کی ساری دوائیں اور علاج بے کار ثابت ہوئے اور ۲۸ اپریل ۱۹۳۵ء کو آفتاب حشر موت کی ظلمت میں ہمیشہ کے لئے غروب ہو گیا"

حکیم محمد یونس نظامی نے قطعۂ تاریخ لکھا جس کا آخری شعر ہے کہ

ہر زباں پر مصرعۂ تاریخ ہے
ہائے آغا محمد شاہ حشر

۱۹۳۵ء

آغا صاحب کو میانی صاحب کے قبرستان میں دفن کیا گیا جہاں آپ کے مزار پر پروفیسر عبداللطیف تپش کا یہ قطعہ لوح تربت پر مرقوم ہے۔

ہوئی ختم تمثیل ہستی فانی
گرا پردۂ مرگ سے بار دگر اب
تمثیل کس قیامت کا برپا ہے منظر
تماشا گہہ حشر ہے یہ لے اب

۱۳۲۵ھ

(۲)

شخصیّت

"شخصیّت ان تیقنات، عادات، میلانات کا مجموعہ ہے۔ جو فرد کے کردار کی رہنمائی کرتا ہے اس کو دوسروں سے ممیّز کرتا ہے اور اس کی وحدتِ کردار کا باعث ہے"

(الف) حُلیہ، لباس اور طرزِ معاشرت

چراغ حسن حسرت نے آغا حشر کا حلیہ ان لفظوں میں بیان کیا ہے۔

"سر پر انگریزی فیشن کے بال داڑھی منڈی ہوئی چھوٹی چھوٹی مونچھیں، دوہرا جسم، سُرخ و سفید رنگ، میانہ قد ایک آنکھ میں نقص تھا۔ محفل میں بیٹھے ہوئے ہر شخص یہ سمجھتا تھا کہ میری طرف ہی دیکھ رہے ہیں۱"

آغا صاحب ایک ٹانگ سے لنگ کرتے تھے۔ حسرت نے ان کے لنگڑا ہونے کا واقعہ یوں بیان کیا ہے کہ ایک دفعہ آغا صاحب سیالدہ اسٹیشن (کلکتہ) کے ایک چبوترے پر ٹہل رہے تھے۔ گاڑی آنے میں دیر تھی۔

۱۔ "مردم دیدہ" از چراغ حسن حسرت ص ۷۶

فکرِ شعر میں اتنے محو ہوئے کہ چبوترے سے گر پڑے اور ٹانگ کی ہڈی ٹوٹ گئی۔ پہلے تو یہ اندیشہ ہوا کہ عمر بھر کے لئے چلنے پھرنے سے معذور ہو جائیں گے لیکن بروقت علاج سے ٹانگ ٹھیک ہو گئی۔ البتہ لنگڑے ہو گئے۔[1]

جیسا کہ سابقہ صفحات میں لکھا جا چکا ہے آغا حشر نے ایک ایسے گھرانے میں آنکھ کھولی تھی جو مذہبی ہونے کے ساتھ ساتھ مشرقی تہذیب روایات کا حامل بھی تھا۔ اسی کا اثر تھا کہ آغا صاحب شروع ہی سے کو زیادہ پسند کرتے تھے۔ کوٹ پتلون شاذ و نادر ہی پہنتے۔ اکثر کرتا تہمد۔ یا کرتا پاجامہ ہی زیبِ تن ہوتا تھا حسرت کا بیان ہے کہ "ظاہری ٹھاٹھ باٹھ انہیں سخت ناپسند تھا۔ لباس بھی بہت سادہ پہنتے تھے میں نے پہلے دن انہیں ریشمی کرتے اور لنگی میں دیکھا تھا۔ پھر جب ملا اسی وضع میں دیکھا"[2]

لباس کی طرح رہن سہن کا انداز بھی بالکل سادہ تھا۔ اگرچہ انہوں نے ساری زندگی انتہائی خوشحالی سے گزاری لیکن ان کا اٹھنا بیٹھنا اور ان کی رہائش کے طریقوں میں کسی قسم کا تکلف یا ٹھاٹ باٹ نہیں تھا۔ چراغ حسن حسرت نے ان کے مکان کا جو نقشہ کھینچا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے طرزِ معاشرت میں بھی سادگی اختیار کی تھی۔ وہ لکھتے ہیں۔

۱؎ مردم دیدہ از چراغ حسن حسرت ص ۶۷،

۲؎ تجلیات حشر ص ۵۶،۔

"سکی اسٹریٹ کے اس مکان کا نقشہ میری آنکھوں تلے پھر رہا ہے جہاں مجھے پہلی مرتبہ آغا حشر سے ملنے کا اتفاق ہوا تھا۔ ڈیوڑھی سے داخل ہوتے ہی کھلا صحن تھا اس سے ملا ہوا ایک وسیع کمرہ جس میں نہ فرش نہ فروش نہ شیشہ و آلات۔ بس ایک تپائی ایک کھری چارپائی اور دو کرسیاں۔ کمرے کی ساری کائنات تھیں۔ تپائی پر ایک، دو کتابیں اور کچھ پرانے اخبارات پڑے ہوئے تھے۔ ہاتھ میں کتاب لیکن نظریں چھت پر گڑی ہوئی جیسے کڑیاں گن رہے ہوں۔"[ع۱]

یہ تو تھا کلکتہ کا مکان۔ لاہور آئے تو بقول عبدالمجید سالک:-

"---- آغا صاحب نے بازار جج محمد لطیف (متصل ٹبی) میں ایک بڑا سا مکان کرائے پر لے لیا۔ جس میں آٹھ دس بڑے بڑے کمرے تھے۔ لیکن وہ سب خالی خولی بھائیں بھائیں کر رہے تھے۔ صرف ایک باورچی خانہ آباد تھا جس میں آغا صاحب کا کھانا پکتا تھا۔ اور وہ خود ایک چھوٹے سے گلیارے میں زندگی بسر کرتے تھے۔ فرش پر ایک دری بچھی تھی۔ جس پر ایک صندوقچی تھی۔ کچھ اخبار اور چند کتابیں پڑی رہتی تھیں اور ایک کونے میں تکیہ لگائے مزے کا رنگین تہمد باندھے اور کشمیری دُھسہ اوڑھے

ع۱ آغا حشر کے ساتھ چند لمحے۔ از چراغ حسن حسرت (تجلیاتِ حشر) ص ۵۵

آغا حشر متمکن رہا کرتے تھے[1]،،

اس سادگی اور معمولی رہن سہن کے باوجود آغا صاحب کے مصارف کسی رئیس یا نواب سے کم نہیں تھے۔ آپ نے لاکھوں کمائے اور لاکھوں اُڑائے۔ زندگی بھر انہیں پیسہ جمع کرنے کا طریقہ آیا اور نہ ہی انہوں نے کبھی اس کی آرزو پیدا کی۔ ان کے اپنے بیان کے مطابق اُن کا ماہوار خرچ ڈھائی ہزار روپے سے کم نہ تھا اور آٹھ سو روپے کی رقم صرف باورچی خانے کے لئے وقف تھی[2]۔

دولت کی فراوانی اور مخصوص ذہنی میلانات نے انھیں ہمیشہ لہو ولعب کی طرف مائل رکھا لیکن اس کے باوجود انھوں نے اخلاق کی اعلیٰ اقدار کو کبھی فراموش نہیں کیا۔ بقول چراغ حسن حسرت "آغا صاحب نے اگرچہ لاکھوں کمائے اور لاکھوں ہی اُڑائے لیکن وہ تنہا خوری کے عادی نہیں تھے۔ جب روپیہ آتا تھا اس میں سب عزیزوں کے حصے لگائے جاتے تھے۔ قریب کے رشتہ داروں کو تو انھوں نے ہزاروں لاکھوں دے ڈالے۔ والدہ کی ایسی خدمت کی کہ کوئی کیا کرے گا۔ لیکن دور کے رشتہ داروں کو بھی وہ کبھی نہ بھولے۔ ان کے عزیزوں میں کئی بیوہ عورتیں اور یتیم بچے تھے۔ ان سب کے در ماہے مقرر تھے۔ روپیہ آتا تھا تو جس کا جو حصہ مقرر تھا اسے گھر بیٹھے پہنچ جاتا تھا۔ غرض آغا کی ذات بیکسوں کی زندگی کا سہارا بنی ہوئی تھی[3]،،

---

[1] "یاران کہن" از مولانا عبدالمجید سالک ص ۱۴۲

[2] بحوالہ یادگار حشر۔ از جمیل احمد گنڈھائے پوری ص ۱۳

[3] مردم دیدہ از چراغ حسن حسرت ص ۸۵

(ب) خودداری اور خود اعتمادی

"ہماری ناکامیوں اور نامرادیوں کی سب سے بڑی وجہ خود اعتمادی کا فقدان ہے۔ اپنی قوت پر کامل یقین اور اعتماد میں ہی اصل قوت پوشیدہ ہے۔ وہ لوگ خواہ کتنے ہی مضبوط اور توانا کیوں نہ ہوں کمزور ترین ہیں جن کو اپنے ادبار اور اپنی صلاحیتوں پر کوئی اعتماد اور بھروسہ نہیں ہوتا ہے"

(بوری)

آغا حشر کے مزاج میں ایسی خودداری اور خود اعتمادی کوٹ کوٹ کر بھری تھی جسے غرور سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ جب کبھی انھوں نے اپنے ذاتی وقار اور عزت نفس کو ٹھیس لگتے دیکھی تو فوراً بپھر گئے اور بڑے سے بڑے نقصان کی پروا کئے بغیر مخالفین کے سامنے ڈٹ گئے۔ گزشتہ صفحات میں ذکر کیا جا چکا ہے کہ آغا صاحب نے کبھی جم کر کبھی ایک کمپنی میں ملازمت نہ کی۔ کبھی ایک کمپنی میں کبھی دوسری کمپنی میں۔ اس کا ایک سبب ان کی خوددار طبیعت تھی۔ جس کی وجہ سے وہ سیٹھوں کے ناجائز دباؤ کو برداشت نہ کرتے تھے اور خوشامد کر کے نوکری پر ڈٹے رہنے کی بجائے بے روزگاری کو ترجیح دیتے تھے۔ ان کی یہ وضع محض اس زمانے تک محدود نہیں جب ان کی شہرت کا ڈنکا تمام ہندوستان میں بجنے لگا تھا۔ بلکہ واقعات سے صاف ظاہر ہے کہ اپنی ڈرامائی زندگی کے بالکل آغاز میں جب کبھی ان کی عزتِ نفس خطرے میں پڑی، نوکری پر لات مار کر الگ ہو گئے۔ جس کے ساتھ تجربے بھی ایسی

سبب بنی تھی۔ احسن اپنے وقت کے ممتاز ڈراما نویسوں میں تھے آغا صاحب کو ان سے ملاقات کا بڑا شوق تھا۔ چنانچہ جب وہ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے ساتھ بنارس آئے تو آغا حشر بڑے شوق سے ان سے ملنے گئے لیکن باتوں باتوں میں احسن نے کہہ دیا کہ ڈراما نویسی بچوں کا کھیل نہیں۔ اس بات پر آغا حشر جو واقعی ابھی "طفل مکتب" ہی تھے لیکن لڑتے کر عرصہ تک بنارس اور کانپور کے رسالوں میں احسن اور کمپنی والوں کے خلاف مضامین لکھتے رہے اور اس واقعہ نے ان کی خوددار طبیعت پر اتنا اثر کیا کہ انھوں نے اسی دن سے ارادہ کر لیا کہ وہ ایک بڑے ڈراما نویس بنیں گے اور خدا نے انھیں توفیق دی کہ جو ارادہ کیا تھا اسے پورا کر کے دکھایا۔

مستقل مزاجی اور قوت ارادی اور آغا صاحب کے کردار کی ایک اور نمایاں خصوصیت تھی۔ اس سلسلے میں انھوں نے اپنے کردار میں کبھی لچک آنے دی۔ یہاں تک کہ اس اصول کے لئے جان تک دے دی۔ ساری عمر شراب پیتے رہے لیکن جب اسے ترک کیا تو ڈاکٹروں اور طبیبوں کے کہنے کے باوجود دوبارہ ہاتھ نہ لگایا۔ ایک دوست نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ "جب آپ کے سر پر جوانی کا نشہ سوار تھا اس وقت تو آپ اس کا شغل کرتے رہے اب جبکہ آپ کو نشے کی ضرورت ہے آپ اسے چھوڑ رہے ہیں یہ کہاں کی عقل مندی کی بات ہے" لیکن آغا صاحب کے سامنے کسی کی پیش نہ گئی۔ اور

ع بحوالہ تجلیاتِ حشر، ص ۱۴۷۔

انھوں نے اس "کافر" کو "روز ابر" اور "شب ماہتاب" میں بھی منہ لگایا۔
حسرت لکھتے ہیں:

"یودفعتہ" شراب چھوڑ دینے سے ان کی صحت پر بہت برا اثر پڑا۔ رنگت سنولا گئی۔ آنکھوں کے گرد حلقے پڑ گئے۔ ہڈیاں نکل آئیں اور ایسا روگ لگا جو آخر ان کی جان لے کر ہی نکلا۔ ڈاکٹروں نے ہر چند کہا کہ اس حالت میں آپ کے لئے شراب کا استعمال مفید ہے۔ تھوڑی مقدار میں روز پی لیا کریں۔ انھوں نے نہ مانا اور مرتے مر گئے شراب نہ پی۔"[1]

آغا صاحب کی عادت تھی کہ اپنے متعلق خوب بڑھ چڑھ کر باتیں کیا کرتے تھے۔ مولانا عبدالمجید سالک نے ان کی اس عادت کے متعلق ایک دلچسپ واقعہ لکھا ہے کہ۔

"......ایک دن سیٹھ سہراب جی کا آدمی کلکتہ سے آیا اور پانچ ہزار کا چیک ساتھ لایا۔ آغا صاحب ان دنوں ایک ڈراما "جرم نظر" یا "آنکھ کا گناہ" لکھ رہے تھے۔ سیٹھ نے کہلا بھیجا کہ یہ پانچ ہزار حاضر ہیں اس کے علاوہ آپ جو کچھ فرمائیں گے پیش کر دیا جائے گا۔ اب ڈراما ہمارا ہو گیا آغا نے آدمی کو مطمئن کر کے واپس بھیج دیا جب میں شام کو پہنچا تو بہت خوش اور حسب عادت بڑی اونچی اونچی تالیاں بگھار رہے تھے۔

---

[1] مردم دیدہ از چراغ حسن حسرت ص ۸۱

"آغا حشر ڈرامے کا خدا ہے۔ آغا حشر انڈیا کا شیکسپیئر ہے"
میری شوخی کی رگ پھڑکی میں نے برجستہ کہا "جیسا تھرڈ کلاس انڈیا ویسا ہی اس کا شیکسپیئر ہوگا۔ اس پر بہت کھنائے مگر میرے ساتھ گالی گلوچ کا لین دین نہ تھا۔ اس لئے بہت بے چین ہوئے گالیاں زبان پر آتی تھیں لیکن رک جاتی تھیں۔ آخر کہنے لگے جانتے ہو پانچ ہزار روپے کتنے ہوتے ہیں؟" میں نے کہا "جی ہاں سنا ہے پانچ ہزار کی جھاڑیں میں اُلّو بیٹھتا ہے۔ بے اختیار ہنس پڑے اور کہنے لگے "مسخرے پن سے باز نہیں آتے"[1]

بعض لوگ آغا صاحب کی ان خود ستائیوں کو غرور پر محمول کرتے ہیں حالانکہ اس کا سبب محض یہ تھا کہ بقول حسرت "وہ جس دنیا میں رہتے تھے وہاں خود ستائی کے سوا چارہ بھی تو نہیں تھا"[2]۔ خود آغا حشر کا بیان ہے کہ "بھائی میں یہ نہ کرتا تو فاقے کرتا۔ تھیٹر کی دنیا کا عام قاعدہ ہے کہ جو شخص اپنی تعریف آپ نہیں کر سکتا اُسے لوگ نالائق سمجھتے ہیں"[3]

۱۔ یارانِ کہن از عبدالمجید سالک۔
۲۔ آغا حشر کے ساتھ چند لمحے (تجلیاتِ حشر) از چراغ حسن حسرت ص ۴۰
۳۔ بحوالہ ——— ایضاً ———

اس سلسلے میں ایک واقعہ حسرت نے درج کیا ہے جو آغا صاحب نے انھیں سنایا۔ واقعہ یہ ہے کہ آغا صاحب کے ملنے والوں میں ایک مولوی صاحب تھے جن کی فارسی دانی کے ایرانی بھی قائل تھے لیکن بیچارے سخت پریشان حال تھے۔ اتفاق سے آغا صاحب (بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

(ب) زندہ دلی

"جب ہم مزاح کے موڈ میں ہوتے ہیں تو خوش گوار چیزوں کے ساتھ ناخوش گوار چیزیں بھی اچھی لگتی ہیں"

(الیسٹ مین)

آغا صاحب بڑے وسیع المشرب، زندہ دل اور باغ و بہار شخصیت کے مالک تھے انھیں بہت کم مغموم دیکھا گیا۔ حاضر جوابی بدیہہ گوئی اور برمحل لطائف و ظرائف سے محفل کو زعفران زار بنا دیتے۔ پہلی ہی ملاقات میں آدمی گرویدہ ہو کر رہ جاتا تھا۔ شوکت تھانوی لکھتے ہیں:-

"۱۹۳۳ء میں کلکتہ جانا ہوا۔ ایک ٹی پارٹی میں خاص طور پر ایک صاحب سے ملایا گیا۔ جو بدستور پھیلا باندھے نہایت بے تکلفی کے ساتھ کچھ دریدانہ شان لئے ہوئے تشریف لائے تھے۔ خود ہی فرمایا "بھئی میں ہوں آغا حشر اور تم ہو شوکت آؤ ہاتھ ملاؤ اور یہاں سے فارغ ہو کر میرے ساتھ چلو" آغا صاحب

(بقیہ حاشیہ صفحہ گذشتہ) —— آغا صاحب کو معلوم ہوا کہ ایک انگریز کو فارسی سیکھنے کے لیے اتالیق کی ضرورت ہے۔ چنانچہ انھوں نے بمبئی کے ایک مشہور رئیس کی وساطت سے مولوی صاحب کو اس کے ہاں بھجوا دیا۔ صاحب بہادر نے پوچھا "ول مولوی صاحب ہم نے سُنا ہے آپ بہت اچھا فارسی جانتا ہے۔ مولوی صاحب کہنے لگے "حضور کی ذرہ نوازی ہے ورنہ میں فارسی کیا جانوں"۔ صاحب بہادر نے انھیں تو رخصت کر دیا۔ لیکن دوسرے دن اس رئیس سے شکایت کی کہ آپ نے کیسے آدمی کو بھیج دیا جو فارسی زبان کا ایک لفظ بھی نہیں جانتا (تجلیاتِ حشر۔ ص ۶۰-۶۱)

کے ساتھ ان کے مستقر پر جا کر کچھ ایسا معلوم ہوا کہ گویا ہم آج ہی نہیں ملے ہیں مدتوں سے ملتے چلے آئے ہیں ؎۱"

زندہ دلی اور خوش طبعی آغا صاحب کو قدرت کی طرف سے ودیعت ہوئی تھی تمام عمر دوست احباب کو ہنساتے رہے۔ ہر موضوع پر بلا تکلف گفتگو کر سکتے تھے۔ اور اس کا سبب ان کا وسیع مطالعہ تھا۔ چراغ حسن حسرت کا بیان ہے کہ۔

"ان کے مطالعہ کا دائرہ بہت وسیع تھا۔ ہر قسم کی کتابیں پڑھتے تھے اور ان کے انہماک کا یہ حال تھا کہ مطالعہ کرتے وقت انہیں دنیا و مافیہا کی خبر نہیں رہتی تھی یہ اس مطالعہ کی برکت تھی کہ وہ ہر موضوع پر نہایت بے تکلفی سے باتیں کر سکتے تھے۔ ان کی گفتگو میں بڑی دلاویزی تھی۔ خشک بحثوں کو چٹکلوں اور لطیفوں، پھبتیوں اور مزے مزے کے فقروں سے ایسا رنگین بنا دیتے تھے کہ سننے والوں کی طبیعت نہیں اکتاتی تھی۔ ادب ہو یا شاعری آغا نے گفتگو شروع کی تو کیا مجال کہ کہیں رکیں ؎۲"

آغا صاحب بے تکلف دوستوں سے بے تکلف گالیوں میں گفتگو کرتے اور گالیاں سنتے۔ لیکن یہ کاروبار صرف ان لوگوں کے ساتھ ہوتا جن کے ساتھ باقاعدہ لین دین تھا۔ بقول چراغ حسن حسرت انھوں نے گالی کو ادب و شعر سے ترکیب دے کر ایسی خوشنما چیز بنا دیا تھا کہ مرحوم اگر کچھ دنوں اور زندہ رہتے تو اس کا شمار فنونِ لطیفہ میں

؎۱ شیش محل۔ از شوکت تھانوی جلد اول بار چہارم ۸ء ۱۹۴۸ ص ۲۷
؎۲ تجلیاتِ حشر ص ۵۹۔

ہونے لگتا ہے[1]"

(د) والدہ کا احترام اور رفیقۂ حیات سے محبت

"ماں! دنیا میں ایک طاقت ایسی ہے جو ہر چیز کو زیر کر سکتی ہے اور وہ ہے ماں کی دعا" (آغا حشر)

فلم اور تھیٹر کی رنگین دنیا سے وابستہ ہونے اور لہو و لعب کی زندگی بسر کرنے کے باوجود آغا صاحب کی گھریلو زندگی ان کا والدہ کا احترام، بیوی سے محبت اور عزیز و اقربا سے شفقت، خلوص اور ہمدردی کا برتاؤ ایسی چیزیں ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک نیک دل اور نیک خصلت انسان تھے۔ آغا حشر کی نگاہ میں ماں کا جو درجہ اور مرتبہ ہوتا ہے اس کی وضاحت ان کے مندرجہ بالا اقتباس سے ہوتی ہے۔ عشرت رحمانی لکھتے ہیں:-

"باوجودیکہ آغا صاحب عالم کیف میں حد سے زیادہ آزاد اور دنیا و مافیہا سے دور ہو جاتے تھے، لیکن والدہ ماجدہ کی بے انتہا محبت اور ادب اور احترام یہ عالم تھا کہ اس کیفیت میں کبھی اگر کوئی کہہ دیتا کہ بنارس سے والدہ صاحبہ کا خط یا تار آیا ہے تو انہیں ایسا محسوس ہوتا کہ مرحومہ خود سامنے تشریف لے آئی ہیں۔ ہوش و حواس فوراً درست ہو جاتے۔ نشہ ہرن ہو جاتا اور مودب ہو بیٹھتے۔ تار یا خط پوری توجہ سے پڑھتے۔ ان خطوط کا زیادہ

---

[1] مردم دیدہ - از چراغ حسن حسرت - ص ۱۷ -

حضرت محمود صاحب (آغا حشر کے بھائی) کے بارے میں فرمائشوں کا ہوا کرتا۔ آغا حشر صاحب مرحوم ان ہدایات پر عمل کرنا دین و ایمان سمجھتے ہیں[۱]،،

اس کے باوجود کہ آغا صاحب ہمیشہ "بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست" کے مقولے پر عمل پیرا رہے اور جو کچھ کماتے اڑا دیتے لیکن اس کے باوجود جہاں کہیں بھی ہوتے تین سو چار سو روپے کی رقم ہر ماہ والدہ کی خدمت میں بنارس بھیجنا نہ بھولتے تھے۔ شاہ خرچی کی بدولت اکثر ایسا بھی ہوا کہ انھیں یہ رقم گھر بھیجنے کے لئے اپنی گھڑی اور انگوٹھی تک گروی رکھنی پڑی لیکن ایسا کبھی نہیں ہوا کہ انھوں نے پیسے گھر نہ بھیجے ہوں[۲]،،

آغا صاحب اپنی بیوی سے بے حد محبت کرتے تھے۔ ۱۹۱۶ء میں جب ان کا انتقال ہوا تو ان کو انتہائی صدمہ پہنچا۔ ہوش و حواس کھو بیٹھے۔ رفیقۂ حیات کی وفات پر انھوں نے جو مرثیہ لکھا اس کا ایک ایک شعر درد میں ڈوبا ہوا تھا[۳]،، عشرت صاحب کا بیان ہے کہ

"اس مرثیہ کے اشعار آغا صاحب ہر وقت پڑھتے اور آنسو بہاتے رہتے۔ احباب تسلی دیتے ہنسانے کی ہر چند کوشش کرتے مگر آغا صاحب کی کیفیت دیکھکر روتے ہوئے اٹھتے۔ آخر آغا صاحب

ع[۱] آغا حشر از عشرت رحمانی ص ۶۴۔

ع[۲] بحوالہ تقریر حکیم احمد شجاع (یوم حشر ۱۹۶۲ء منعقدہ بی این آر سنٹر لاہور)

ع[۳] تحلیات حشر ص ۳۶،

کے سب سے زیادہ قریبی دوست شفاء الملک حکیم فقیر محمد صاحب چشتی مرحوم نے کچھ اس انداز سے چارہ جوئی اور تشفی و مسیحائی کی کہ رفتہ رفتہ آغا صاحب کے زخم دل مندمل ہوتے گئے ؎۱ ۔"

حکیم احمد شجاع نے "یوم حشر" کے موقع پر اپنی تقریر میں فرمایا تھا کہ جب آغا صاحب کی رفیقۂ حیات کو دفن کیا جا رہا تھا تو قبر کے پاس بیٹھ گئے اور چھڑی سے زمین پر ایک مستطیل کی شکل بنائی اور کہا کہ "یہ حشر کی قبر ہے" آغا صاحب کی یہ پیش گوئی صحیح ثابت ہوئی۔ ۱۹۳۴ء میں کلکتہ سے لاہور آئے اور ۱۹۳۵ء میں وفات پا کر اس جگہ دفن ہوئے جہاں ۱۹۱۶ء میں انھوں نے مستطیل کی شکل بنائی تھی ؎۲ ۔"

(۷) احباب "حیات کو استقلال بخشنے کے لئے رفاقتوں کی ضرورت ہے۔ محبت کرنا اور محبوب بننا زندگی کی اعلیٰ ترین مسرت ہے۔" (سڈنی سمتھ)

آغا صاحب کے احباب کا دائرہ بہت وسیع تھا۔ ان کی طبعی خوش مزاجی خلوص اور محبت نے ہر شخص کو ان کا گرویدہ بنا رکھا تھا۔ مولانا عبدالمجید سالک لکھتے ہیں:-

"دوستوں سے ان کی محبت انتہائی خلوص اور بے تکلفی کی سرمایہ دار تھی۔ جس نوجوان دوست میں کوئی اہلیت دیکھتے اس کو سینے لگا لیتے اور اس قدر حوصلہ افزائی کرتے کہ اس کا

؎۱ آغا حشر از عشرت رحمانی ص ۶۲ ۔

؎۲ بحوالہ تقریر حکیم احمد شجاع یوم حشر ۱۹۶۲ء منعقدہ بی این آر سنٹر لاہور)

کلیجہ ہاتھ بھر کا ہو جاتا ہے[1]

مولانا ابوالکلام آزاد خواجہ حسن نظامی ابوالنصر غلام لیسین آہ ، نظیر حسن سخا اور مولانا ظفر علیخاں کے ساتھ تو ایک عرصہ بمبئی میں گزارا تھا۔ ان کے علاوہ ان کے احباب میں شفاء الملک حکیم فقیر محمد چشتی نظامی آغا محمود طرزی منشی فضل الہیٰ مرغوب رقم، مولانا عبدالمجید سالک، مولانا تاجور نجیب آبادی۔ مولانا چراغ حسن حسرت اور حکیم احمد شجاع قابل ذکر ہیں۔

حکیم فقیر محمد چشتی سے آغا صاحب کو خصوصی لگاؤ تھا۔ ۱۹۳۴ء میں جب ان کی صحت بہت گر گئی تو حکیم صاحب کی محبت انھیں لاہور کھینچ لائی اور یہاں ان کے زیر علاج رہے۔ ایک خط کے اقتباس سے اندازہ ہوگا کہ آغا صاحب کو حکیم صاحب سے کتنی محبت تھی لکھتے ہیں :۔

پیارے فقیر!

فرض فراموش، تغافل مشرب، دنیائے محبت کے مجرم دیرینہ حشر کا سلام شوق قبول کرو۔ ہوا سے کانپتی ہوئی چراغ کی لو کی طرح قلم انگلیوں کی گرفت میں کانپ رہا ہے۔ اجزائے خیال کے اوراق منتشر اور جرات تحریر مفقود ۔۔۔ کیا لکھوں؟ کن لفظوں میں اپنے اضطراب قلب اور احساس ندامت کا تمہیں یقین دلاؤں؟ میرے دوست! میرے محسن!! مجھے زندگی کی عزیز چیزوں سے عزیز تر!!! قلم بھول گیا لیکن دل تمہیں کبھی نہیں بھولا تم میرے جذبات و تصورات کے سرچشمہ مسرت اور میری قوت حافظہ کے ترنم غیر منقطع ہو۔

---

[1] یاران کہن از عبدالمجید سالک ص ۱۱۸۔

اکتوبر سے اختتام دسمبر تک کلکتہ اپنی دلآویزیوں اور نظر فریبیوں سے بہشت ارضی بن جاتا ہے۔ دل ہمہ تن اور نگاہیں سراپا اشتیاق۔ ممکن ہو تو اس مرتبہ بہارستان بنگال کی گل چینی سے مسرت اندوز ہوں۔

آج دنیا مجھے دوزخ ہے مگر اک دن وہ تھا
جنتِ عشق و وفا تھی تری آغوشی مجھے

تمہارا حشر[1]

(۳) فنِ خطابت

"فصیح اللسان وہ شخص ہے جو معمولی نوعیت کے موضوعات کو عمدگی اور نفاست سے عظیم اشیاء کو مؤثر طریق سے اور اوسط درجے کی چیزوں کو اعتدال کے ساتھ بیان کر سکے۔"
(ہورلیس شیلی)

آغا صاحب ذہنی صلاحیتوں کے لحاظ سے کسی نابغہ سے کم نہ تھے۔ اور چند ایسی ذہنی خصوصیات کے حامل تھے جو عام شاعروں خطیبوں اور ڈراما نویسوں میں نہیں ملتیں۔ ابداع و اختراع کا ملکہ اس قدر وافر تھا کہ ڈراما نویسی اور شاعری کے علاوہ خطابت، تقریر، مناظرہ اور بحث و مباحثہ کے میدان میں کبھی جب کبھی قدم رکھا اپنے آپ کو دوسروں سے ممتاز تر ثابت کیا۔ عربی اور فارسی کے گہرے مطالعے نے ان خصوصیات کو اور جلا بخشی۔۔۔ چنانچہ جس محفل میں جاتے اپنے علم و فضل، زور بیان، حاضر جوابی اور۔۔۔ برجستہ گوئی سے تمام اہل مجلس پر چھا جاتے۔

---

[1] بحوالہ تجلیات حشر، ص ۴۶-۴۷۔

انداز خطابت کا یہ عالم تھا کہ جس مجمع میں تقریر کرتے سننے والوں پر وجد کا عالم طاری ہو جاتا۔ زورِ بیان اور اثر آفرینی کی بدولت نہ صرف ڈراما کے میدان میں اپنا سکہ منوایا بلکہ دنیا انھیں ایک بہت بڑے خطیب، مقرر اور مناظر کی حیثیت سے بھی تسلیم کر چکی ہے۔ ان کی اس خوبی کی وجہ سے ڈاکٹر راجیندر پرشاد نے ایک مرتبہ شملہ کانفرنس کے موقع پر کہا تھا کہ اگر آغا حشر کانگریس میں شامل ہو جاتے تو چوٹی کے لیڈروں میں شمار ہوتے[ع۱]۔

جن دنوں آغا صاحب لاہور میں قیام پذیر تھے انجمن حمایت اسلام کا سالانہ دربار اسلامیہ کالج لاہور کی گراؤنڈ میں منعقد ہوا۔ آغا صاحب کو اس جلسے میں نظم پڑھنے کی دعوت دی گئی۔ انھوں نے قبول کر لی۔ اس جلسہ کی... روداد پروفیسر علم الدین سالک کے الفاظ میں سنیے۔

" جلسہ کی کارروائی شروع تو لوگوں نے دیکھا کہ ایک دبلا پتلا سرخ و سپید انسان آنکھوں پر چشمہ لگائے سر پر سرخ ترکی ٹوپی رکھے اور سیاہ سوٹ پہنے اسٹیج کی طرف بڑھ رہا ہے۔ ہر طرف سے انگلیاں اٹھنا شروع ہوئیں۔ اور معلوم ہوا کہ آغا حشر آ گئے۔ آغا صاحب اس سے پہلے اپنی تقریر کے سبب اہلِ لاہور سے روشناس ہو چکے تھے اور لوگوں کا ایک جم غفیر آپ کی آتش بیانی کا شہرہ سن کر نظم سننے کے لئے وہاں موجود تھا۔ مولانا ثناء اللہ امرتسری اس وقت صدرِ جلسہ تھے۔ آغا صاحب ان کے پاس جا کر بیٹھ گئے۔ جب آپ کے نظم پڑھنے کا وقت آیا تو سب سے پہلے آپ نے نہایت موزوں الفاظ میں اس

ع۱ بحوالہ تقریر پروفیسر علم الدین سالک (یوم حشر ۱۹۶۲ء منعقدہ بی این آر سنٹر لاہور)

بلت کا شکوہ کیا کہ انہیں وقت بہت کم دیا گیا ہے۔ اس کے بعد انجمن حمایت اسلام کے اراکین کی توجہ اس امر کی طرف مبذول کرائی کہ وہ کشمیری نہیں کاشمیری ہیں۔ یہاں "کاشمیری" کی تشریح کرتے ہوئے آپ نے حضور رسالت پناہ صلی اللہ علیہ وسلم کا ارشاد "موتوا قبل انت تموتوا" پیش کیا اور اس پر تقریر کرتے ہوئے علم و معارف کے دریا بہا دیئے۔ تمام حاضرین پر وجد کا عالم طاری تھا۔ علمائے کرام کی وہ جماعت جو اس سے قبل اراکین انجمن پر اس وجہ سے ناراض ہو رہی تھی کہ انہوں نے ایک ناٹک والے کو اسٹیج پر کیوں بلایا اب سر جھکائے بیٹھی تھی۔ آخر آغا صاحب نے اپنی تقریر ختم کی اور دیکھنے والی آنکھوں نے دیکھا کہ علمائے کرام نے اٹھ اٹھ کر نہایت عقیدت مندی سے آغا صاحب کے ہاتھ چومے ۱؎ "

خطابت کا یہ وصف آغا صاحب کے ڈراموں میں ہر جگہ موجود ہے۔ سید امتیاز علی تاج لکھتے ہیں "آغا صاحب نے جنھیں تھیٹر میں بحیثیت پیشہ ور ڈراما نویس کے ملازمت کر لینے سے پہلے مذہبی مناظروں سے بے حد دلچسپی تھی۔ ڈراموں میں خطابت کی بلند آہنگ روح پھونکنا شروع کر دی۔۔۔۔ اس کی جولانی طبع کو افسانے اور ڈرامے کا میدان ملا تو اس نے تھیٹر اسٹیج پر قیامت برپا کر دی۔ اس کی نثر کے ایک ایک فقرے اور نظم کے ایک ایک شعر میں ایسی خطیبانہ قوت تھی کہ لوگ سنکر ایک وارفتگی کے عالم میں سر دھنتے اور تالیاں پیٹنے لگتے تھے ۲؎ "

۱؎ بحوالہ تجلیات حشر ص ۳۳ - ۳۴ -

۲؎ اردو میں ڈراما نگاری۔ سید امتیاز علی تاج۔ رسالہ ماہ نو جون ۱۹۵۲ء

(ط) مناظرے اور "البلاغ" کی ادارت

"آغا حشر ایک بلند پایہ ڈراما نویس ہی نہ تھے بلکہ ایک فلاسفر، ایک شاعر، ایک مصور جذبات، ادیب جلیل بھی تھے۔"
(ظفر علی خان)

بمبئی کے دوران قیام میں آغا صاحب عیسائی مشنری اور آریہ سماج تبلیغ کے خلاف مناظروں اور مباحثوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے رہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مسلمان معاشرتی تہذیبی اور سیاسی زندگی کی بساط پر تو پٹ ہی چکے تھے مذہب کے میدان میں بھی مات کھانے لگے تھے۔ آریہ سماج تبلیغ اور عیسائی مشنری ایک منظم تحریک کی صورت میں اسلام کے خلاف زہر اگل رہی تھی اور ان کا یہ حربہ اسلام کی اصل روح سے بیگانہ مسلمانوں کو مذہب سے منحرف کرنے میں کارگر ثابت ہو رہا تھا۔ ہمارے علماء محض قیامت اور امام مہدی کے ظہور کے انتظار میں ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے تھے۔[1]

اس مشکل وقت میں آغا حشر، مولانا ابو الکلام آزاد اور ان کے بھائی ابو النصر غلام یاسین آہ، نظیر حسن سخا اور خواجہ حسن نظامی[2] نے مل کر ایک انجمن قائم کی

۱؎ اس سلسلے میں "تذکرہ" ابو الکلام آزاد کے مقدمہ کا ایک اقتباس پیش کرنا بے موقع نہ ہوگا۔ لکھا ہے۔

" قوم کا سب سے زیادہ محترم طبقہ علماء و مشائخ کا ہے۔ لیکن اس جماعت کا یہ حال تھا کہ گویا اس کو مسلمانوں کی موت و حیات سے کوئی واسطہ ہی نہیں۔ قوم کا جاہل سے جاہل اور ادنیٰ سے ادنیٰ طبقہ بھی دنیا کے حالات اور مسلمانوں کے قومی زوال کی جتنی خبر رکھتا تھا اتنی بھی ہمارے دین و دنیا کے

(بقیہ حاشیہ صفحہ آئندہ)

جس کا نام "انجمن نصرت اسلام" رکھا۔ یہ انجمن عیسائی اور آریہ سماجی مبلغوں کے خلاف ایک ایسا مضبوط محاذ تھا کہ جس کے سامنے بڑے بڑے پادری نہ ٹھہر سکے۔ مولانا عبدالمجید سالک یاران کہن میں آغا حشر کے باب میں لکھتے ہیں۔

"ہر دوسرے تیسرے دن یہ لوگ کسی نہ کسی پادری یا آریہ سماجی پر چارک کو پکڑ لاتے اور جلسۂ عام میں مناظرہ کر کے اس کا قیمہ کر ڈالتے۔ یہاں تک کہ راجندر دہلوی اور پادری طالب الدین

(بقیہ حاشیہ گذشتہ سے پیوستہ)

ان پیشواؤں کو نہ تھی۔ دنیا میں انقلابات ہو رہے ہیں۔ مسلمانانِ عالم پر کیا گذر رہی ہے؟ ان کی قومی زندگی کس کس طرح مٹائی جا رہی ہے؟ خود ہندوستان میں ہمارا روز بروز کیا حال ہو رہا ہے؟ یہ تمام باتیں اس مقدس گروہ کے نزدیک دنیا اور دنیاداری کی باتیں تھیں جن کا وہم و گمان بھی ایک عالم دین کے لئے باعث عار تھا۔ قوم قوم پکارنا یا مسلمانوں کے قومی و ملکی حالت کی فکر کرنا اور اس کے لئے لوگوں میں تحریک پیدا کرنا بھی ان حضرات کے نزدیک نیچریت میں داخل تھا۔ جس سے ہر متقی پرہیزگار مسلمان کو پناہ مانگنی چاہئے۔ عام طور پر اس گروہ کا اعتقاد یہ تھا کہ ہمارا کام صرف "دین" ہے اور "دین" کا مطلب یہ ہے کہ نماز روزے کے مسائل بتا دیئے جائیں۔ یا غیر کے فتووں پر مہریں کر دی جائیں۔ یا شاگردوں کو چند کتابیں پڑھا دی جائیں۔ باقی رہی مسلمانوں کی قومی زندگی اور ان کی موت و حیات تو یہ تمام "دنیاداری" کی باتیں ہیں۔ یا "سیاسی" علماء دین اور مشائخ طریقت کو ان سے کیا واسطہ۔

رموز مملکت خویش خسرواں دانند
گدائے گوشہ نشینی تو حافظا مخروش

"تذکرہ" طبع ثانی مطبوعہ میری لائبریری لاہور ص ۹)

۲۔ مولانا ظفر علیخاں بھی کچھ عرصہ ان کے ساتھ شامل رہے۔ لیکن جلد ہی کسی کاروبار کے سلسلے میں بمبئی سے چلے گئے

جیسے پُرانے گھاگ بھی ان کے پنجے میں گرفتار ہوئے۔ مولانا ابوالکلام اور مولانا ابوالنصر کا علم وفضل، نظیر حسین سخا کی فی البدیہہ شاعری اور آغا حشر کے زورِ خطابت اور فلیع جگت اور پھبتی میں مہارت غرض اس حرب مناظرہ کے لئے پورا اسلحہ خانہ موجود تھا۔ جس کا مقابلہ کسی عیسائی یا آریہ کے بس کا روگ نہ تھا۔ ہزاروں لوگ۔ ان جلسوں میں شریک ہوتے تھے اور ان مناظرین اسلام کی تقریروں پر جوش وخروش کا اظہار کرتے تھے ع۱ ،،

اس انجمن نے "البلاغ" کے نام سے ایک ماہانہ رسالہ بھی جاری کیا مولانا ابوالکلام آزاد اس کو مرتب کرتے تھے۔ کچھ عرصہ یہ خدمت آغا حشر نے بھی انجام دی۔ لیکن رسالے میں ان میں سے کسی کا نام شائع نہیں کیا جاتا تھا کیونکہ اس کے مضامین زیادہ تر دینی اور مناظرانہ ہوتے تھے۔ اور مولانا ابوالکلام آزاد اس کو مرتب کرتے تھے لیکن چونکہ ان سب دوستوں کی زندگیوں کا مستقبل غیر یقینی تھا۔ اس لئے بے نقاب ہو کر کسی انجمن یا رسالے سے اپنا تعلق قائم نہ کرنا چاہتے تھے ع۲ ،، چنانچہ اس کا حل یہ نکالا گیا کہ ددمسمی کالے خاں جو ان کے خدمت گار تھا اور بالکل ان پڑھ اور کندۂ ناتراش واقع ہوا تھا نام نہاد طور پر انجمن کا سکریٹری اور رسالے کا ایڈیٹر بنا دیا گیا اور اس کا نام مولوی عبدالرؤف خاں تجویز ہوا۔ اب گھر پر تو وہی کالے خاں چلتا تھا۔ کالے خاں پانی پلاؤ کالے خاں چلم بھر دو، کالیخاں ادھر آؤ کمبخت

ع۱ یارانِ کہن از عبدالمجید سالک ص ۱۱۸ - ۱۱۹ -

ع۲ ایضاً ص ۱۱۸ -

کیا کر رہا ہے؟" لیکن لوگوں کے سامنے اس کو مولوی عبد الرؤف خاں صاحب اور سکریٹری صاحب اور ایڈیٹر صاحب کہہ کر مخاطب کیا جاتا تھا[۱]"

(ع) مختار بیگم سے معاشقہ

عورت دنیا کی سب سے زیادہ حسین و محبوب شے ہے ۔۔۔

جذبات اس کا نام سنتے ہی ناچ اٹھتے، روح اس کے تصور سے روشن ہو جاتی اور عشق اپنی تمام نیاز مندیوں کے ساتھ اس کے قدموں پر سجدے میں گر پڑتا ہے"

(آغا حشر)

بیوی کی وفات کے بعد آغا صاحب کلکتہ پہنچے اور وہاں جی ایف میڈن تھیئٹر میں ملازمت اختیار کی تو وہاں مختار بیگم عرف داری امرتسری سے ان کا تعلق پیدا ہوا۔ اور یہ تعلق آخری وقت تک قائم رہا۔ بلکہ جس روز آغا صاحب نے وفات پائی مختار بیگم ان کے پاس موجود تھیں۔ مختار بیگم سے تعلق کی استواری کی ایک وجہ بقول مولانا عبد المجید سالک یہ بھی تھی کہ "مختار بیگم بھی آغا صاحب کی طرح اپنے فن کی بے نظیر ماہرہ تھیں۔ اور مزاج شناسی کی اہلیت بھی بدرجۂ اتم رکھتی تھیں[۲]"۔ اس کے علاوہ مختار بیگم اپنے وقت کی بہترین مغنیہ تھیں۔ اس کی ان گوناگوں خصوصیات کی وجہ سے آغا صاحب انہیں بہت چاہنے لگے تھے جس کا اندازہ اس واقعہ سے بھی ہوتا

ع ۱ یارانِ کہن از مولانا عبد المجید سالک ص ۱۱۸

ع ۲ " " " " " " ۱۲۷

ہے کہ ایک مرتبہ جب کہ آغا صاحب لاہور میں مقیم تھے دہلی کے مشہور ادیب جناب فضل حق قریشی ان کے ہاں چائے پر مدعو کر گئے۔ جب کھانے کی تمام چیزیں میز پر چنی جا چکیں تو آغا صاحب نے چائے تیار کرنے کی غرض سے چائے دانی کا ڈھکن اُٹھایا مگر ملازم کی غلطی سے اتفاقاً چائے زیادہ پڑ گئی تھی جس کے باعث ذائقہ بہت تلخ ہو گیا تھا۔ بس نگاہ پڑتے ہی حشر کے چہرے کا رنگ سُرخ ہو گیا۔ اور غضب ناک ہو کر ملازم کو گالیاں سنانا شروع کر دیں۔ غصّہ کسی طرح اُترتا ہی نہ تھا بلکہ اس میں اور اضافہ ہی ہوتا جاتا۔ مگر عین اسی وقت مشہور فلم ایکٹریس مختار بیگم نے جو سریک محفل تھیں اور جنھیں ان دنوں آغا صاحب کی منظورِ نظر ہونے کا شرف حاصل تھا ایک نہایت دلنواز تبسم کے ساتھ کہا "آغا صاحب ان بیکس ہستیوں کو ڈانٹنے سے کیا حاصل۔ کبھی ہم پر غصّہ کا اظہار کیجئے تو ہم ترکی بہ ترکی جواب دیں" بس اتنا سننا تھا کہ واقعی آنِ واحد میں غیض و غضب کے تمام آثار مٹ گئے اور آغا خود مسکراہٹ ضبط نہ کر سکے ع۲ "

سعادت حسن منٹو نے بھی ایک واقعہ لکھا ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ آغا صاحب کو مختار بیگم سے بڑا لگاؤ تھا۔

ع۱ اس واقعہ سے یہ خیال کرنا چاہئے کہ آغا حشر نوکروں سے بُرا سلوک کرتے تھے۔ عشرت صاحب کا کہنا ہے کہ "غصّہ دور ہو جانے کے بعد جس قدر زیادہ خفا ہوتے اسی قدر زیادہ انعام دیتے۔ کبھی کبھی تو معافی مانگنے میں بھی نہ ہچکچاتے"

اُردو ڈراما۔ تاریخ و تنقید از عشرت رحمانی ص ۲۴۵ –

ع۲ یادگار حشر از جمیل احمد کندھائے پوری ص ۱۴ – ۱۵ –

"... آغا صاحب گاؤ تکیے کا سہارا لیئے بیٹھے تھے۔ ہم میں سے باری باری ہر ایک نے ان پُر زور درخواست کی کہ وہ اپنے نئے فلمی ڈرامے "رستم وسہراب" کا کوئی حصّہ سُنائیں۔ مگر انہوں نے انکار کر دیا۔ ہم سب مایوس ہو گئے۔ ایک نے مختار بیگم کی طرف اشارہ کیا۔ وہ آغا صاحب کی بغل میں بیٹھ گئی اور ان سے کہنے لگی "آغا صاحب ہمارا حکم ہے کہ آپ رستم وسہراب سُنائیں"۔ آغا صاحب مُسکرائے اور بیٹھ کر رستم کا پُر زور مکالمہ ادا کرنا شروع کر دیا۔ اللہ اللہ کیا گرج دار آواز تھی معلوم ہوتا تھا کہ پانی کا تیز دھارا پہاڑ کے پتھروں کو بہائے لیئے چلا جا رہا ہے" [۱]

آغا حشر کی ان گوناگوں خارجی اور داخلی خصوصیات پر ہم بلا تامل یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ منفرد دل و دماغ کے انسان تھے۔ ان کی شخصیت میں بڑائی اور عظمت کی بے شمار ایسی خصوصیات یکجا ہو گئی تھیں کہ اُردو کے بہت کم ادیبوں میں نظر آتی ہیں۔ مولانا ظفر علیخاں نے غلط نہیں کہا کہ آغا حشر ایک بلند پایہ ڈرامانویس ہی نہ تھے بلکہ ایک فلاسفر ایک شاعر ایک مصوّر جذبات ادیب جلیل بھی تھے۔ جوش اور عزم کا یہ پتلا خلوص اور محبت کے شدید جذبات اپنے اندر سموئے ہوئے تھا۔ جہاں ان کی شخصیت میں ایک ایسے طوفان کی تندی و تیزی پوشیدہ تھی جو بڑے بڑے پہاڑوں کو خس و خاشاک کی طرح بہائے جانے کی صلاحیت رکھتی تھی وہاں وہ ایک ایسا دردمند دل بھی رکھتے تھے جس

---

[۱] "گنجے فرشتے" از سعادت حسن منٹو ص ۱۴۱-۱۴۲ بار سوم جنوری ۱۹۵۵ مکتبہ جدید لاہور)

میں انسان دوستی اور انسانی ہمدردی کے جذبات کوٹ کوٹ کر بھرے ہوئے تھے۔

لالہ سری رام نے انہیں "ایک وضعدار خلیق اور بامروت انسان" [ع۱] کہا ہے۔ اور منصور احمد کے الفاظ میں "حشر ظاہری اور ذہنی دونوں حیثیتوں سے ایک شاندار انسان ہیں۔ انہیں اپنی عظمت کا احساس ہے۔ وہ بڑائی اور غرور سے متنفر ہیں۔ خلوص اور محبت کے سامنے وہ آنکھیں بچھا دیتے ہیں... سخن فہموں کی دل سے قدر کرنے والے ہیں۔ ان کے غصے میں دشمنی نہیں ان کی دشمنی میں ضرر نہیں۔ وہ صرف ایک شریف اور بے شر طبیعت کے مالک ہیں۔ اپنے کام سے انہیں بے حد شغف ہے اور اس کی ذرا ذرا سی تفصیلات کے وہ ماہر ہیں [ع۲]۔"

(۳)

تصانیف

آغا حشر نے کم و بیش تین درجن ڈرامے تصنیف و تالیف کئے ان تصنیفات کا سلسلہ ایک مخصوص اور نمایاں ارتقاء کی صورت رکھتا ہے۔ جسے چار ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے [ع۳]۔"

ع۱ خمخانۂ جاوید از لالہ سری رام ص ۲۶۶ بار اوّل ۱۹۱۱ء مطبوعہ مطبع رائے صاحب منشی گلاب سنگھ لاہور۔

ع۲ "ہندوستان کے شیکسپیئر آغا حشر کاشمیری ڈراما کیونکر لکھتے ہیں" (از منصور احمد رسالہ ادبی دنیا سالنامہ ۱۹۳۵ء)

(حاشیہ ع۳ صفحہ آئندہ پر)

ابتدائی دور
۱۹۰۱ء تا ۱۹۰۵ء

(۱) مرید شک (۱۸۹۹ء)
(۲) مار آستین (۱۹۰۰ء)
(۳) اسیر حرص[۳] (۱۹۰۰ء)
(۱) میٹھی چھری[۴] عرف دورنگی دنیا (۱۹۰۱ء)

یہ دور آغا صاحب کے بالکل ابتدائی تصنیفات پر مشتمل ہے۔ جو ان کے بمبئی کے دوران قیام میں شروع میں معرض وجود میں آیا۔ اس عہد کا ایک ڈراما "اسیر حرص" جو ۱۹۰۵ء میں دربار دہلی کے موقع پر کھیلا گیا۔ آغا۔ آغا حشر کی... مقبولیت کا سبب بنا۔

ان ڈراموں میں کم وبیش وہی خامیاں ملتی ہیں جو ان کے معاصرین کے ڈراموں میں پائی جاتی تھیں۔ ابھی ڈراموں کا بیشتر حصہ نظم پر مشتمل تھا۔ مکالمات میں بھی نظم کا پلہ بھاری تھا۔ مزاح میں ابتذال اور سطحیت پائی جاتی ہے۔ اور

حاشیہ صفحہ گذشتہ ؏۳

؏۳ ادوار کی تقسیم میں عشرت رحمانی صاحب کی تقسیم کو پیش نظر رکھا گیا ہے اس لئے کہ بقول عشرت صاحب یہ تقسیم خود آغا صاحب کی اپنی کی ہوئی ہے۔ صرف چوتھے دور میں راقم الحروف نے تھوڑا سا تصرف کیا ہے جس کا ذکر آگے آتا ہے۔

(حاشیہ صفحہ ہذا) ؏۱ اس دور میں ان کے پہلے ڈرامے "آفتاب محبت" کو شامل نہیں کیا گیا۔ ؏۲ ڈراموں کے سنین کے سلسلے میں نامی صاحب کی کتاب "اردو تھیٹر" حصہ دوم سے استفادہ کیا گیا ہے، جہاں جہاں سنین کا فرق معلوم ہوا ہے۔ حاشیہ میں اس کا ذکر کر دیا گیا ہے۔

؏۳ عشرت صاحب نے اس ڈرامے کا سن تصنیف ۱۹۰۵ لکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔ پھر ۱۹۰۵ء میں دربار دہلی کے موقع پر اپنی کمپنی کے لئے ڈراما۔

گانوں کی کثرت ہے۔ بایں ہمہ یہ ڈرامے آغا صاحب کی جودتِ طبع اور زورِ بیان کا پتہ دیتے ہیں۔ برجستہ گوئی اور بدیہہ گوئی کی خصوصیت جو آغا صاحب کے مزاج میں رچی بسی ہوئی تھی۔ اس کا اثر اس دور کے ڈراموں پر بھی نمایاں نظر آتا ہے۔

دوسرا دور
۱۹۰۶ء تا ۱۹۰۹ء

(۱) شہیدِ ناز عرف اچھوتا دامن[۱] (۲-۱۹۰۲ء)
(۲) سفید خون (کنگ لیئر) (۱۹۰۷ء)
(۳) صید ہوس (کنگ جان) (۱۹۰۸ء) (۴) خوبصورت بلا (۱۹۰۹ء)

"اسیرِ حرص" کی شہرت جا بجا پھیل چکی تھی۔ اور آغا حشر کی شہرت میں بتدریج اضافہ ہوتا چلا جا رہا تھا۔ آغا صاحب نے اپنی مقبولیت کے بل پر اس عہد کے روایاتی اندازِ تمثیل میں اب آہستہ آہستہ نئی تبدیلیاں پیدا کرنی شروع کر دی تھیں۔ چنانچہ اس عہد کے چار ڈراموں میں سے تین ڈرامے مغربی ڈراموں سے ماخوذ ہیں جو آغا صاحب کی ان کوششوں کی طرف نشاندہی کرتے ہیں جو انہوں نے

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گذشتہ)

"امیرِ حرص" لکھا اور اپنی کمپنی کے ساتھ دہلی گئے۔ آغا حشر ص ۱۳۔
۱۵ نامی صاحب نے اِن چار ڈراموں کے علاوہ "دامِ حسن" کا نام بھی لکھا ہے۔ جو ۱۹۰۱ء میں نوروزجی کی کمپنی کے لئے لکھا گیا۔ لیکن اس ڈراما کی تفصیل انہوں نے درج نہیں کی۔

(حاشیہ صفحہ ہذا) ۱ع‍ نامی صاحب نے اس کا سنِ تصنیف ۱۹۰۲ء لکھا ہے لیکن عشرت صاحب اس کو ۱۹۰۹ء تک کے دور میں شامل کرتے ہیں۔

اُردو ڈرامے کو مغربی اندازِ تمثیل سے روشناس کرانے میں صَرف کیں۔ شہیدِ ناز، سفید خون اور صیدِ ہوس بالترتیب میثرر فار میثرر کنگ لیئر اور کنگ جان کے تراجم ہیں۔ خوبصورت بلا ان کا طبع زاد ڈراما ہے۔

اس دور میں بھی اگرچہ تماشائیوں کی پسند اور ان کے مذاق کو اوّلیت دی گئی ہے۔ اور ابتدائی دور کی جملہ خامیاں یہاں بھی موجود ہیں۔ تاہم اس دور میں آغا صاحب نے روایتی خامیوں کو تباہیوں کی طرف خاص توجہ دینا شروع کر دی تھی۔ یہ ڈرامے ایک لحاظ سے اصلاحی دور کی تمہید تھے جو آگے چل کر دورِ انقلاب پر ختم ہوا۔

تیسرا دور
۱۹۱۰ء تا ۱۹۱۶ء

(۱) خوابِ ہستی[ع۱] ۱۹۰۸ء (۲) سلور کنگ ۱۹۱۰ء
(۳) پہلا پیار ۱۹۱۱ء (۴) انوکھا مہمان ۱۹۱۳ء
(۵) بن دیوی (۶) یہودی کی لڑکی ۱۹۱۵ء
(۷) سورداس[ع۲] عرف بلوا منگل ۱۹۲۰ء (۸) شام جوانی (۹) خود پرست۔

آغا صاحب اس دور میں شہرت اور مقبولیت کے لحاظ سے اپنے عروج پر پہنچ چکے تھے۔ خوابِ ہستی، سورداس اور یہودی کی لڑکی جیسے مقبول ڈرامے اسی دور کی پیداوار ہیں۔ اس دور میں پہلے دو ادوار کے برعکس ترقی کا رنگ زیادہ نمایاں ہے۔ آغا حشر نے عوام کے مذاق کو بلند کرنے کی شعوری کوششیں

ع۱ اُردو تھیٹر حصہ دوم میں اس کا سن تصنیف ۱۹۰۸ء درج ہے۔ لیکن عشرت صاحب اس کو ۱۹۱۰ء سے ۱۹۱۶ء تک کے دور میں شامل کرتے ہیں۔

ع۲ سورداس کا سن تصنیف نامی صاحب نے ۱۹۲۰ء لکھا ہے جب کہ عشرت صاحب نے اسے تیسرے دور میں شامل کیا ہے۔

شروع کردی ہیں۔ اندازِ بیان اور مکالمات میں واضح تبدیلی رونما ہو چکی ہے فنی لحاظ سے بھی ان کے ڈراموں میں پختگی آچلی ہے۔ اگرچہ اس دور میں بھی ان کی ڈرامانگاری تدریجی مراحل سے گذر رہی ہے۔ لیکن اسٹیج کی دنیا میں اس وقت ان کے نام کا طوطی بول رہا تھا۔

چوتھا دور[1]
۱۹۱۷ء سے وفات تک

(۱) مدھر مرلی (۲) بھارت رمنی[2] ۱۹۱۴ء (۳) شیر کی گرج عرف نارۂ توحید۔ (۴) بھگیرت گنگا۔ (۵) عورت کا دل (۶) ہندوستان (جس کے تین حصے ہیں) شرون کمار (۲) اکبر اور (۳) آج (۷) ترکی حور ۱۹۲۲ء (۸) آنکھ کا نشہ ۱۹۲۴ء (۹) سیتابن باس ۱۹۲۸ء (۱۰) بھیشم پرتگیہ ۱۹۲۹ء (۱۱) دھرمی بالک ۱۹۲۹ء (۱۲) بھارتی بالک عرف سماج کا شکار ۱۹۲۹ء (۱۳) پریمی بالک۔ (۱۴) دِل کی پیاس ۱۹۳۰ء (۱۵) رستم و سہراب ۱۹۳۰ء۔

یہ دور آغا حشر کے فن کا تکملہ ہے۔ آنکھ کا نشہ، دِل کی پیاس، ترکی حور، ہندوستان، رستم و سہراب اور عشق و فرض جیسے عہد آفریں ڈرامے اسی دور میں لکھے گئے۔ اس دور کے ڈراموں کی کہانیاں کو ورائے کار اور قیاسی واقعات پر

۱؎ عشرت صاحب نے اس چوتھے دور کو ۱۹۱۴ء تک رکھا ہے اور ۱۹۲۴ء سے آغا صاحب کی وفات تک کے زمانے کو ایک ملے جلے اصلاحی پروگرام کے تحت شامل کیا ہے۔ لیکن ہم اپنی سہولت کے لئے اس دور کو پھیلا کر اُن کی وفات تک لیجاتے ہیں اور اس سے کوئی خاص فرق بھی نہیں پڑتا۔

۲؎ اس کا سن تصنیف ۱۹۱۴ء ہونے کے باوجود عشرت صاحب نے اسے چوتھے دور میں شامل کیا ہے۔

مشتمل نہیں بلکہ زندگی کے واقعات سے تعمیر کی گئی ہیں۔ معاشرتی زندگی کے موضوعات کو اپنایا گیا ہے فنی خصوصیات کا رچاؤ بھی اس دور میں نمایاں ہے۔ اب واقعات کو دوسرے تمام ضمنی اجزاء مثلاً گاؤں ناچوں اور مزاحیہ حصوں پر حاوی کر دیا گیا ہے۔ انداز بیان نہایت ترشا اور نکھرا ہوا ہے عشق و فرض تو ادبی ڈراموں میں بھی ایک خاص مقام حاصل کرنے کا مستحق ہے۔ یہ دور ہر لحاظ سے ان کے فن کا ترقی یافتہ دور ہے۔

(۴)

آغا حشر کی شاعری

افلاطون سے لے کر آج تک ماہرین فن نے شاعری کی تعریف کی اور اس کے مفہوم کے تعین کے سلسلے میں مختلف خیالات کا اظہار کیا ہے لیکن کسی ایک تعریف کو حرف آخر قرار دے دینا ممکن نہیں اس لئے کہ شاعری ایک ذوقی اور وجدانی چیز ہے۔ ایک گہرا تجرباتی عمل ہے۔ حسن، خیر اور صداقت کی طرح اس کی کوئی منطقی اور حتمی تعریف ممکن نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ایک دفعہ سینٹ آگسٹن سے یہ سوال کیا گیا کہ شعر و شاعری کیا ہے؟ تو اس پیر کہن سال نے بڑی خیال انگیز بات کہی تھی کہ:

"میں جانتا ہوں اگر مجھ سے نہ پوچھا جائے اور اگر مجھ سے پوچھ لیا

جائے تو میں کچھ بھی نہیں جانتا ''

دراصل شعر کی ماہیت اور اس کا مفہوم جہاں ایک طرف کچھ ایسا باریک، لطیف اور گریز پا ہے کہ اسے توضیح و تشریح کے احاطہ میں نہیں لایا جا سکتا، وہیں دوسری طرف اتنا نازک ہے کہ جب کبھی اسے منطقی دلائل اور روائتی اصطلاحات کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے وہیں یہ نگینے کی طرح ٹوٹ کر چکنا چور ہو گیا ہے۔ تاہم ارسطو نے شاعری کو زندگی کی نقالی قرار دیا جو نغمہ اور موزونیت کے قالب میں ڈھلتی ہے۔ کارلائل کے نزدیک شاعری "مترنم تخیل" کا نام ہے۔ شبلی کے خیال میں شاعری تمام طور پر تخیل کے اظہار کا نام ہے۔ قاضی عبدالعزیز جرجانی نے اس کی تعریف یوں کی ہے کہ شعر ایسا فن ہے جس میں طبیعت، جذبات اور ذکاوت کو دخل ہوتا ہے۔ ابن رشیق کے خیال میں۔ شعر ایسا کلام ہے جو موزوں اور مقفیٰ ہو اور بلا ارادہ لکھا گیا ہو۔" شبلی نے شعر کی منطقی تعریف یہ کی ہے کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعے سے ادا ہوں وہ شعر ہیں۔ اس موقع پر اپنی زیر مطالعہ شخصیت کا نظریۂ شعر پیش کر دینا نامناسب نہ ہوگا۔ حشر اثر اور روانی کو شعر کی بنیاد قرار دیتے ہیں۔ فرماتے ہیں!۔

حقیقت شعر کی اے حشر بس ہم یہ سمجھتے ہیں۔
کہ بجلی ہو اثر میں اور پانی ہو روانی میں

ایک اور موقع پر انہوں نے کہا۔

یہ میری شاعری اے حشر شرح دردِ الفت ہے
وہی سمجھیں گے اس کو جو زبانِ دل سمجھتے ہیں

یہاں "شرحِ دردِ الفت" سے مُراد شاعر کے جذبات و احساسات ہیں۔ شاعری دراصل جذبات و احساسات کے مصورانہ اور فن کارانہ اظہار ہی کا نام ہے۔ چنانچہ ولیم ہیزلٹ نے کہا "شاعری تخیّل اور جذبات کی زبان ہے"۔ میر نے اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا
وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

یا

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

شعر کے بارے میں آغا حشر کے نقطۂ نظر کی وضاحت ان اشعار سے بھی ہوتی ہے۔

یہی آکر لبِ شاعر پہ شعر گرم بنتا ہے
وہ سوزِ زندگی جو شعلہ زن دل سے زباں تک ہے

یا

بھری ہو آگ سینے میں تو شعر گرم پیدا ہو
کہ شاعر وہ شجر ہے حشر جلتا ہے تو پھلتا ہے

یا

حشر میری شعر گوئی ہے فقط فریادِ شوق

آج عام طور سے لوگ آغا حشر کو ایک ڈرامہ نگار کی حیثیت سے

جانتے ہیں

اُردو ادب میں ان کو ڈراما نگاروں کی صفِ اوّل میں تو جگہ دی جاتی ہے لیکن ان کی شاعرانہ عظمت کو فراموش کر دیا جاتا ہے۔ حالانکہ آل احمد سرور کے الفاظ میں "تنکرۂ یورپ" اور "موجِ زمزم" کا لکھنے والا اول درجہ کا شاعر نہ سہی اچھا شاعر ضرور ہے [۱]"

شعری ذوق حشر کے مزاج میں فطری طور پر رچا بسا ہوا تھا۔ عربی، فارسی اور اُردو کی تعلیم نے اس کو جلا بخشی اور بچپن سے ہی ان کی طبیعت شاعری کی طرف مائل ہو گئی۔ شروع شروع میں حافظ مقبول احمد کوکب کی شاگرد ہوئے پھر ان کے استاد فائز بنارسی کو اپنا کلام دکھانا شروع کیا [۲]۔ آغا حشر کو قدرت نے شاعری کا ملکہ ودیعت کیا تھا۔ خود مرزا فائز ان کی خداداد صلاحیتوں کے قائل تھے جس کا ثبوت یہ ہے کہ انھوں نے اپنا مجموعۂ کلام ان کے پاس بھیجا کہ اس کا انتخاب کر دیں تاکہ دیوان شائع کیا جائے [۳]۔ اگرچہ آگے چل کر ڈراما نگاری کی مصروفیت نے انہیں شاعری کی طرف پوری توجہ مبذول کرنے کی مہلت نہ دی لیکن پھر بھی اپنے ڈراموں میں انھیں اپنی شاعرانہ قدرت کا اظہار کرنے کا موقع مل جاتا تھا۔ ڈراموں میں ان کی شعری نمونے ان کی موزونی طبع کا ثبوت مہیا کرتے ہیں۔ حشر کے ڈراموں کی مقبولیت کا ایک سبب ان کی کامیاب ڈرامائی شاعری بھی ہے۔ جس نے ان کے ڈراموں کے تاثر میں اضافہ کیا ہے۔

ع۱ "تنقیدی اشارے" از آل احمد سرور۔
ع۲ "اُردو غزل کا ارتقاء" از نظر لدھیانوی داد بی دنیا جون ۱۹۵۱ء
ع۳ ایضاً

حشر نے مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی کی مثلاً نظم، غزل رباعی مثنوی، مرثیہ وغیرہ اور ان سب اصناف میں ان کی قادر الکلامی کی دلیل ملتی ہے۔ سب سے پہلے ہم ان کی غزلوں پر نظر ڈالتے ہیں۔

غزل اپنے لغوی اور اصطلاحی معنوں کے لحاظ سے مضامین حسن و عشق کے لئے مخصوص ہے۔ یہ اور بات ہے۔ کہ اس میں مختلف شعرا نے مضامین کی بوقلمونی اور رنگارنگی پیدا کرکے یہ ثابت کردیا ہے کہ یہ کافر صنف شاعری بڑی جاندار اور وسیع ظرف کی مالک ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں۔ کہ "گذشتہ دوسو برس میں میر صاحب کے زمانے سے لے کر حسرت اور جگر کے موجودہ دور تک اردو غزل کے اسلوب میں برابر تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ لیکن اس کی بنیادی حقیقت میں کوئی فرق پیدا نہیں ہوا۔ اس سے صاف طور پر پتہ چلتا ہے کہ صنف سخن اپنی اصلی حیثیت کو برقرار رکھتے ہوئے مختلف خیالات سے مطابقت کی صلاحیت رکھتی ہے جو اس کے جاندار ہونے کی دلیل ہے ؏[1]"

غزل کی اس "وسیع ظرفی" کے باوجود کہ اس میں فکر و فلسفہ، حکمت و اخلاق، سیاست و معاشرت اور تصوف کے معاملات و مسائل بیان ہوتے رہے ہیں۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ان موضوعات کو بقول ڈاکٹر یوسف حسین خاں محض گوارا کیا گیا ہے۔ اس کا اصل موضوع ہمیشہ عشق جاذب رہا ہے[2]" چنانچہ غزل کے ہر دور اور اس کی مختلف واردات و کیفیات کی ترجمانی اور عکـ

؏[1] "اردو غزل" از ڈاکٹر یوسف حسین خاں ص ۴۸

کا سلسلہ جاری رہا ہے۔ محبوب کے حُسن کا تذکرہ، وصل کے نشاط انگیں لمحات کی عکاسی، ہجر کی کلفتیں، محبوب کے جور و جفا، عاشق کی ناکامیاں اور نامرادیاں اور اسی قسم کے دوسرے مسائل حسن و عشق غزل میں ہمیشہ بیان ہوتے رہے ہیں۔ "مدار الافاضل" میں غزل کی خصوصیات یہ بیان کی گئی ہیں کہ "دراں ذکر نے و محبت و بیان فراق و وصالِ محبوب بود۔" آج دُنیا نے ترقی کی کتنی منزلیں طے کر لی ہیں۔ لیکن اس سائنسی اور مشینی دور میں بھی آج کا شاعر یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ ؎

زندگی آج بھی دل کش ہے انہیں کے دم سے
حُسن اک خواب سہی عشق اک افسانہ سہی

آغا حشر کی غزلوں کا موضوع بھی غزل کا اصل موضوع یعنی "مسائل حُسن و عشق" کا بیان ہے۔ ان کی غزلوں میں تغزل کا بھرپور رنگ جلوہ گر ہے یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلوں میں لطف، اثر اور حُسن پیدا ہو گیا ہے۔ خود آغا صاحب کو بھی اس کا احساس ہے۔ ؎

میرے ہر شعر میں اے حشر ہے مستی و رنگینی
غزل میری شباب یار کی تصویر ہوتی ہے

غزل اور تغزل میں محبوب کا وجود ایک نمایاں اور مرکزی حیثیت رکھتا ہے حشر کی غزلوں میں محبوب کا ذکر بڑے دلکش پیرائے میں ملتا ہے۔ محبوب کی رفتار، چال ڈھال، عشوہ و ادا، ظلم و ستم، تیزی و طراری، شوخی و بے باکی، غرض سب کچھ موجود ہے۔

ٔ۱ بحوالہ مضمون "فارسی غزل" از فضل احمد کریم فضلی در رسالہ اُردو اپریل ۱۹۳۷ء)

طرزِ خرام ناز تھی کیا کیف آفریں
خود ہوش میں وہ سرو خراماں نہیں رہا

.....

مستی میں حسن اس کا، نشہ میں ہے جوانی
وہ کیا مری خبر لے، اپنی خبر نہیں ہے

.....

چوری کہیں کھلے نہ نسیم بہار کی
خوشبو اڑا کے لائی ہے گیسوئے یار کی
گلشن میں دیکھ کر ترے مست شباب کو
شرمائی جا رہی ہے جوانی بہار کی

.....

سزا کچھ سوچ لیجئے جرأتِ عرضِ تمنا کی
خفا ہیں آپ جس سے پھر وہی تقصیر ہوتی ہے
کافر تیری زباں ہے قدرت کا شعر رنگیں
ورنہ کہاں سے آیا جادو ترے بیاں میں
اے حشر ہو مبارک ہے آج وصل کی شب
اک چاند ہے بغل میں اک چاند آسماں میں

.....

ضرورت کیا انہیں تیغ و تبر کی
ادا کافی ہے اک ترچھی نظر کی

لگا کر دل کسی سے حشرؔ ہم نے
مصیبت مول لے لی عمر بھر کی

کیا تجھ سے کہوں گزری کیا کیا شبِ فرقت میں
آنکھیں تھیں اور آنسو تھے تم آئے نہ موت آئی

....

بنا دے دیوانہ عقل و دیں کو پھر آج چشمِ سرمگیں سے
ہے جس کی ہر گردشِ حسیں سے خرامِ موجِ شراب پیدا

....

کتنی گھٹائیں آئیں برس کر نکل گئیں
آنسو مرے مگر نہ تھمے تم سے چھوٹ کے

دیکھا فریبِ رہزنِ دنیا و دیں کو حشرؔ
یوں لُٹ کے خوش ہے گویا کہ آیا ہے لوٹ کے

....

بعد میرے بیوفائی اپنی یاد آئی تو کیا
بندہ پرور آپ نے اب قدر فرمائی تو کیا ؎

؎ کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا — غالبؔ

پشیماں آئے ہیں وہ لاش پر اب
تجھے اے زندگی لاؤں کہاں سے — مومنؔ

حشرؔ جب نازک جذبات و واردات کا بیان کرتے ہیں تو ان کے اشعار میں ایک عجیب لطف پیدا ہو جاتا ہے۔

اب کہاں جاؤ گے رہ جاؤ یہیں رات کی رات
میرے گھر آئی ہے تقدیر سے برسات کی رات

....

غیر کی باتوں کا آخر اعتبار آ ہی گیا
میری جانب سے ترے دل میں غبار آ ہی گیا
جانتا تھا کھا رہا ہے بے وفا جھوٹی قسم
سادگی دیکھو کہ پھر بھی اعتبار آ ہی گیا
پوچھنے والوں سے گر میں نے چھپایا دل کا حال
پھر بھی تیرا نام لب پر ایک بار آ ہی گیا

حشرؔ کا اسلوب بیان سادہ ہے لیکن اس سادگی میں پرکاری بھی شامل ہے۔ تشبیہ و استعارہ کا فن کارانہ استعمال، رنگین بندشوں اور چست ترکیبوں کی جدت اور اپج ان کی سادگی میں پرکاری کا رنگ بھر دیتی ہے۔

گھر سے جنگل کی طرف جب ترا دیوانہ چلا
ساتھ میں روتا ہوا ہر اپنا بیگانہ چلا!!
دل کے آئینے میں تصویریں جڑی ہیں جس کی
جس طرف گوشہ چلا ساتھ اک پری خانہ چلا
پی رہے ہیں سب اٹھا کر محبت کی شراب
جو تری محفل میں آیا گھر کے پیمانہ چلا

ساقی کبھی ہے چمن کبھی ہے ٹھنڈی ہوا بھی ہے
ٹوٹے جو آج توبہ تو اے دل مزا بھی ہے

مہدی مرے لہو کی مبارک ہو آپ کو
رنگِ حنا بھی اس میں ہے بوئے وفا بھی ہے

....

یاد میں تیری جہاں کو بھولتا جاتا ہوں میں!
بھولنے والے کبھی تجھ کو بھی یاد آتا ہوں میں!

.....

لکھی جو کتاب گل میں اور اوراق لالہ میں
تبسم تیرا کہتا ہے، وہ فرسودہ داستاں ہم ہے

....

بہا جاتا ہے تن گھل گھل کے اشکوں کی روانی میں
گرے کٹ کٹ کے دریا کا کنارہ جیسے پانی میں

.....

پھر وہ شعر میں نازک خیالی پیدا کرنے کے بہت شائق نظر آتے ہیں۔
غزل کے نفیس و لطیف پیکر میں نازک خیالی بانکپن سا پیدا کر دیتی ہے:۔

باؤلی کے چھالوں سے کانٹوں کی بجھائی میں نے پیاس
آج جنگل میں بھی ساقی دور پیمانہ چلا

پی رہے ہیں سب لکھا ہوں جسے محبت کی شراب
جو تری محفل میں آیا بھر کے پیمانہ چلا

اک قیامت روز ہے بیمارِ الفت کے لئے
کیسے مانوں دن مقرر ہے قیامت کے لئے
کیوں خفا ہوتے ہو میں آیا ہوں اتنا پوچھنے
کیا سزا تجویز کی ہے جرمِ الفت کے لئے

محبوب کے ساتھ "جام و بادہ" کا ذکر غزل گو شعراء کے یہاں ہمیشہ جزو لاینفک کی طرح رہا ہے۔

یک دست جام بادہ و یک دست زلفِ یار
رقص چنیں میانہ میدانم آرزوست

فارسی اور اردو کے کہنہ غزل گو شعراء کے یہاں حسن اور بادہ کشی کا ایک بڑا سبب ان کے خمریہ اشعار بھی ہیں۔ حشر کے یہاں اس قسم کے اشعار کی کثرت ہے۔ جام و بادہ کے مضامین حشر کے مزاج کے ساتھ خاص مناسبت رکھتے ہیں۔

شب مہ ہو، بادۂ ناب ہو، لب جو ہو، فرش حنا ہو
وہ نگاہ مست شراب ہو، نہ تو پردہ ہو نہ حجاب ہو

....

پی رہے ہیں سب نگاہوں سے محبت کی شراب
جو تری محفل میں آیا بھر کے پیمانہ چلا
حشر یہ کالی گھٹائیں اور توبہ کا خیال
تم یہیں بیٹھے رہو میں سوئے میخانہ چلا

....

اس کی تنویر میں یہ جلوۂ پر کیف کہاں
صبح فردوس پہ ہنستی ہے خرابات کی رات

....

یارب ترے کوثر میں نہ تلخی ہے نہ مستی
ہم کو جو پلاتی ہو تو دنیا سے منگا دے
برسات ہے توبہ کا گلا کاٹوں گا ساقی
بوتل میں جو رکھی ہے وہ تلوار منگا دے
یہ تو مئے انگور ہے کیا بات ہے اس کی
لو زہر بھی ہاتھوں سے پلائے تو مزا دے

حشر کی غزلوں میں ڈرامائی عنصر پایا جاتا ہے۔ وہ ایک بڑے ڈراما نگار تھے۔ یہ عنصر ان کی شاعری میں پایا جانا کوئی تعجب خیز بات نہیں بلکہ ایک قدرتی امر ہے۔ پروفیسر عبد الطیف تپش نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "حشر کی طبیعت نے غزل گوئی میں انسانی فطرت کے عمیق احساسات کی ترجمانی نہیں کی بلکہ سیدھی سادی معاملہ بندی سے کام لیا ہے"[1]۔ یہ صحیح ہے کہ حشر کی غزلوں میں فلسفہ و فکر، پند و موعظت، حکمت و اخلاق اور تصوف و مسائل کا کوئی غالب رجحان نظر نہیں آتا۔ لیکن اس کا کامل فقدان بھی نہیں ہے۔ ان کی غزلوں میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن سے ان کی فکر کی گہرائی کا پتہ چلتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک مختصر سا جائزہ لینا بے موقع نہ ہوگا۔

ع[1] "تجلیات حشر" ص ۲۰۸۔

....

ارتقا کے مسئلے میں اکثر مفکرین نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مولانا روم نے تکوین وارتقاءِ حیات کا سرچشمہ عشق کو قرار دیا۔

ع ہرچہ می بلنی زہ آثار عشق

ڈارون نے اس کے برعکس اسے کو رانہ کشمکشِ حیات اور حصولِ رزق کی پیکار کا رہین منت گردانا۔ اقبال اس سلسلے میں رومی کے ہمنوا ہیں۔ بقا اور حیات و کائنات سب کی بنیاد عشق پر قائم ہے۔ ان کے خیال میں عشق وہ جذبۂ تخلیق ہے جس کی بدولت ذات اپنی قبائے صفات بناتی ہے اور اس کی جنبش مضراب سے "تار حیات" نغمہ زن ہے اور یہ عشق صرف نفسِ انسانی کا خاصہ نہیں بلکہ ہر ذرہ اس سے لطف اندوز اور سرشار ہے۔

آغا حشر نے بھی اس سلسلے میں اپنے خیالات کو ان اشعار میں پیش کیا ہے جن سے پتہ چلتا ہے کہ وہ بھی رومی اور اقبال سے پوری طرح متفق ہیں۔ اور ان کے خیال میں بھی ساز حیات کا نغمہ عشق ہی ہے۔

ایک اک ذرہ شراب شوق کا پیمانہ ہے
آج ہم سمجھے کہ دنیا عشق کا مے خانہ ہے
ہے اسی سے محفل ہستی میں مستی و سُرود
زندگی اک ساز اور وہ نغمۂ مستانہ ہے

......

زندہ ہے تجھ سے کیفِ طرب کائنات میں
تو نغمۂ ازل ہے رُباب حیات میں

آسودگیٔ روح، نشاطِ نظر نہیں!
دنیا میں کچھ نہیں ہے محبت اگر نہیں

اسی طرح حسن و عشق کی بحث میں یہ نکتہ ہمیشہ وجۂ اختلاف رہا ہے کہ حسن سے عشق جنم لیتا ہے یا عشق سے حسن کی آفرینش ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک نظریہ تو یہ ہے کہ حسن عشق کے مظاہر میں سے ہے۔ اصل چیز عشق ہے اور دوسرے تمام مظاہر عشق ہی کی بدولت وجود میں آتے ہیں جن میں سے ایک حسن بھی ہے۔ اقبال اس خیال کے حامی و موید ہیں۔ میر صاحب کی بھی یہی رائے ہے

ع محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور

لیکن اس کے برعکس ایک نظریہ یہ ہے کہ عشق حسن ازلی کی بدولت وجود میں آیا۔ حسن میں خود نمائی کا جذبہ پیدا ہوا۔ اور اس نے اپنا ایک قدردان پیدا کرایا۔ غالبؔ نے کہا ہے۔

دہر جز جلوۂ یکتائیٔ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

حسرتؔ اس دوسرے نظریے سے متفق نظر آتے ہیں کہ حسن نے عشق کی آفرینش کی۔

جانتے کچھ بھی نہ معمورۂ سے منور ہے جہاں
غور سے دیکھا تو یہ بھی جلوۂ جانانہ ہے

یہاں کچھ اشعار پیش کئے جاتے ہیں جن میں پند و نصائح حکمت و اخلاق

اور دُنیا کی بے ثباتی کے مضامین موجود ہیں۔ لیکن حشر نے اس قسم کے اشعار میں بھی تغزل کی خوبیوں کو قائم رکھا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ کہیں بھی مفکر اور واعظ معلوم نہیں ہوتے۔ بقول نظیر لدھیانوی "آپ کا رنگ تغزل نہایت پاکیزہ اور جاذب نظر ہے۔ آپ نے غزل میں حسن و عشق اور فلسفے کو ایسا جذب کیا ہے کہ ایک عجیب رنگ پیدا کر دیا ہے۔[1]"

کشاکش زندگی کی ارتباطِ جسم و جاں تک ہے
یہ سب ہنگامۂ محفل ہماری داستاں تک ہے

جگہ جگہ پر کھڑی ہے شوخی، قدم قدم پر بچھے ہیں پھندے
دکان کھولی ہے معصیت کی نگاہ کے ہو رہے ہیں سودے
نگاہ ناپاک، روح میلی، زبان جھوٹی خیال گندے
کچھ ایسا آیا ہے اب زمانہ وہ خدا ہے نہ ہیں وہ بندے

....

جس راہ میں ہیں ٹھوکریں وہ راہ اے انساں نہ چل
جرم و گناہ کے بوجھ سے ورنہ گرے گا منہ کے بل

....

جوانی میں عدم کے واسطے سامان کر غافل
مسافر شب سے اٹھتے ہیں جو جانا دور ہوتا ہے
ہماری زندگانی حشر مٹی کا کھلونا ہے
اجل کی ایک ٹھوکر سے جو چکنا چور ہوتا ہے

---

[1] "اردو غزل کا ارتقاء" ادبی دنیا جون ۱۹۵۱ء

غزلوں کے علاوہ آغا صاحب نے کچھ قومی نظمیں بھی لکھیں جن میں "شکریۂ یورپ" اور "موجِ زمزم" نے خاصی شہرت حاصل کی۔ قومی شاعری کا سلسلہ بھی جدید شاعری کے ساتھ منسلک نظر آتا ہے۔ حالی اور آزاد نے کئی قومی نظمیں کہیں۔ آگے چل کر اقبال نے قومی شاعری میں قابلِ قدر اضافے کئے۔

آغا حشر کی نظمیں اس ضمن میں بہت اہمیت کی مالک ہیں۔ بقول مرتضیٰ احمد خاں میکش "ان میں ان کی شاعرانہ فطرت اپنے ڈرامائی رجحانات کے ساتھ بے نقاب ہوئی ہے۔ یہ نظمیں کیا ہیں شاعرانہ خطابت کا ایک بحرِ مواج ہیں جس کا اثر ایک اچھلتی اور بپھرتی لہر کا حکم رکھتی ہے۔ گویا ایک موج کے بعد دوسری موج نئی شان کے ساتھ مچلتی ہوئی چلی آتی ہے۔"[1] آغا صاحب نے یہ دونوں نظمیں انجمن حمایت اسلام کے جلسوں میں پڑھیں۔ پروفیسر علم الدین سالک نے انجمن کے اس جلسے کی روداد لکھی ہے۔ جس میں حشر نے اپنی معرکتہ الآرا نظم "شکریۂ یورپ" پڑھی تھی۔ ان کا بیان ہے۔ "نظم پڑھنے کا وقت آیا ... آغا صاحب نے اپنی نظم شروع کی۔ اس وقت محفل کی حالت دیکھنے کے قابل تھی۔ اہلِ درد رو رہے تھے۔ بوڑھے آہیں بھر رہے تھے۔ نوجوان جوش کی وجہ سے بے قابو ہو رہے تھے ... آخر مناجات کا بند آیا۔ آغا صاحب نے آستین چڑھا کر اثر میں ڈوبے ہوئے انداز میں پہلا شعر پڑھا۔

آہ جاتی ہے فلک پر رحم لانے کے لئے!
بادلو ہٹ جاؤ دے دو راہ جانے کیلئے

---

[1] "تجلیاتِ حشر"

....

تمام محفل تڑپ اُٹھی، بے خودی اور اضطراب کی حالت میں ہزاروں ہاتھ دُعا کے لئے درگاہِ ایزدی میں بلند ہوئے اور آمین آمین کی آواز نے آسمان میں گونج پیدا کر دی۔ اس نظم کو اس درجہ مقبولیت ہوئی کہ اس کے مطبوعہ نسخے جو ایک ایک آنہ میں فروخت ہونے شروع ہوئے تھے اس جلسہ میں ایک ایک پونڈ میں دستیاب نہ ہو سکے[۱]۔"

قیام لاہور کے زمانے میں ہی آپ نے انجمن حمایت اسلام کے ایک سالانہ جلسہ میں اپنی دوسری بلند پایہ نظم "موج زمزم" بھی پڑھی جو بیحد پسند کی گئی۔

حشر نے کچھ رباعیات بھی کہیں۔ خیام کی ۸۰ رباعیات کا ترجمہ اُردو میں کیا۔ لیکن یہ اب محفوظ نہیں۔

غرض آغا حشر نے اگرچہ شاعری پر اپنی پوری توجہ صرف نہ کی بلکہ تمثیل نگاری کے مقابلے میں ہمیشہ ثانوی حیثیت دی، غزلیں تفنن طبع کی خاطر کہیں اور نظمیں، احباب کی فرمائش پر لکھیں۔ تاہم ان کی شعری عظمت سے انکار ممکن نہیں۔ بکھرے بکھرے سے مواد کو سامنے رکھ کر ایک اچھا نقاد انہیں اچھا شاعر مان سکتا ہے۔ تو ان کے دیوان کی موجودگی میں انھیں بہت اچھا شاعر تسلیم کرنے میں اسے ذرا تامل نہ ہوتا۔

ظاہر ہے مرگ حشر سے راز دوام حشر
یعنی کلام حشر سے ہے زندہ نام حشر

---

[۱] "تجلیاتِ حشر" ص ۳۵، ۳۲۔

....

باب چہارم

آغا حشر کا فن

(۱)

فنی ارتقا

آغا حشر نے سن شعور کو پہنچنے کے بعد اپنی تقریباً تمام زندگی ڈراما نویسی کے لئے وقف کئے رکھی ہے۔ یہ عرصہ کم و بیش تیس بتیس ۳۲ سال تک پھیلا ہوا ہے۔ ان کا پہلا باقاعدہ ڈراما "مرید شک" ۱۸۹۹ء میں لکھا گیا تھا اور آخری ڈراما "عشق اور فرض" ان کی وفات (۱۹۳۵ء) سے چار پانچ سال قبل معرض وجود میں آیا تھا۔ اس اثنا میں انھوں نے تقریباً تین درجن ڈرامے تصنیف کئے[1]۔

اس عرصے میں آغا حشر کے فن نے جو مختلف ارتقائی دور دیکھے ہیں ان سب میں یہ بات نمایاں طور پر نظر آتی ہے کہ ان کی شہرت شروع سے لیکر آخر تک نہ صرف قائم رہی بلکہ بڑھتی رہی۔ ان کی مقبولیت اور ہر دلعزیزی کا آفتاب

---

[1] شیکسپیئر نے بھی اپنی زندگی میں تقریباً اتنے ہی ڈرامے تصنیف کئے تھے۔

طلوع ہوتے ہی ہر لمحہ بلند سے بلند تر ہوتا چلا گیا اور کسی دور میں بھی اس کی آب و تاب میں کمی واقع نہیں ہوئی۔ پروفیسر عبدالسلام کے الفاظ میں "حشر کی ڈراما نگاری کا زمانہ کافی طویل ہے۔ اور اس میں مسلسل ارتقاء پایا جاتا ہے۔ ان کے ابتدائی اور آخری ڈراموں میں اتنا فرق ہے کہ وہ ایک ہی مصنف کے نتائج طبع نہیں معلوم ہوتے[1]"۔ سید امتیاز علی تاج لکھتے ہیں "آغا حشر کے ابتدائی ڈراموں سے واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے لئے ایک مناسب و موثر انداز تحریر کی تلاش میں ہیں۔ خطیبانہ انداز اختیار کرنے سے پہلے ان کے ڈراموں میں اگر کچھ حصے سست ہیں تو کچھ حصے چست بھی ہیں۔ عمر کے ساتھ ساتھ جوں جوں ان کا تجربہ اور اپنے اوپر اعتماد بڑھا ان کے ڈراموں کی زبان میں نمایاں فرق پڑتا چلا گیا[2]"۔ آغا حشر کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ جہاں بھی گئے وہیں ڈرامائی اسٹیج کی کایا پلٹ گئی۔ جس کمپنی میں انہوں نے شمولیت اختیار کی اس کی مقبولیت میں یکایک انقلاب سا آگیا[3]"۔ حتیٰ کہ تھیٹریکل کمپنیوں کے کمپنی سیٹھ ان کے پیچھے پیچھے بھاگتے رہے اور بڑے بڑے رؤسا نے ان کی پذیرائی کو اپنا

---

[1] "فن ڈراما نگاری اور انار کلی" از پروفیسر عبدالسلام ص ۵۲

[2] دیباچہ از سید امتیاز علی تاج (آغا حشر از عشرت رحمانی ص ز)

[3] میڈن تھیٹرز کمپنی کے ایک ایکٹر محمد طفیل صاحب نے آغا صاحب کی مقبولیت کا حال بیان کرتے ہوئے ایک واقعہ کا ذکر کیا ہے۔ ان کا بیان ہے کہ جس کمپنی میں وہ کام کرتا تھا اس کی حالت کافی عرصہ سے بہت خستہ تھی۔ آغا صاحب کمپنی میں ملازم ہوئے تو سب سے پہلے "مسلور کنگ" اسٹیج کروایا۔ اس ڈرامے کو اس قدر مقبولیت (بقیہ صفحہ ۱۴۲ پر)

شرف تصور کیا۔ ظاہر ہے کہ یہ سب کچھ حادثاتی طور پر واقع نہیں ہوا بلکہ آغا حشر کی ڈرامانگاری فی نفسہٖ چند ایسی بے مثال خصوصیات کی حامل تھی جن کی نظیر اُردو ڈرامے کی تقریباً سو سال کی تاریخ میں کہیں نہیں ملتی۔

آغا حشر تک اُردو ڈرامانگاری کی بنیادیں استوار ہو چکی تھیں ان کی تہوں میں عوامی مذاق کی تشفی کا خیال کوٹ کوٹ کر بھرا گیا تھا۔ پارسی تھیٹریکل کمپنیوں نے اُردو ڈرامے کی ترویج میں خاصا حصّہ لیا ہے۔ مگر ان حقائق سے چشم پوشی نہیں کی جا سکتی کہ ان کمپنیوں نے اپنے مالی مفاد کے پیشِ نظر ہمیشہ عوام کے عامیانہ مذاق کی تسکین کو اپنا نصب العین اور مطمع نظر بنائے رکھا۔ اور کبھی اچھے قسم کی کے ڈرامے پیش کر کے عوام کی ذہنی سطح کو بلند کرنے کا "خطرہ" مول نہیں لیا۔ کیونکہ ان کو ایسے ڈراموں کی کامیابی پر کامل یقین نہیں تھا۔ چنانچہ انہوں نے عامیانہ مذاق کی تشفی و تسکین کے نصب العین کے حصول کی خاطر ڈرامائی فن کو ہمیشہ نظر انداز کئے رکھا۔ اگرچہ بقول محمد اسلم "ڈراما کا ایک حد تک عامیانہ ہونا معیوب نہیں جس طرح ڈرامانگار اسٹیج کی ضرورت سے منہ نہیں موڑ سکتا وہ ... تماشائیوں کے تقاضوں سے دامن نہیں بچا سکتا ؎۱، تاہم اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں، کہ عوامی سطح پر اترنے کے ساتھ ساتھ اس سطح کو

(بقیہ حاشیہ گذشتہ صفحہ) حاصل ہوئی کہ سات بھیجے مسلسل چلتا رہا۔ کمپنی کی آمدنی بہت بڑھ گئی۔ ملازموں کو تنخواہ کے علاوہ الاؤنس بھی ملنے لگے"۔ "آغا حشر میڈن تھیٹر میں" روزنامہ امروز بدھ یکم مئی ۱۹۵۰ء دبحوالہ مقدمہ "آغا حشر اور اُن کے ڈرامے از سید وقار عظیم۔ (حاشیہ صفحہ ہذا) ؎۱ "فن ڈرامانگاری" از محمد اسلم

بلند کرنے کی کوشش بھی ڈرامانگار کے منصب میں شامل ہے۔ پروفیسر سیّد وقار عظیم کے بقول "اچھے فن کار کا منصب جہاں ایک طرف یہ ہے کہ وہ زمانہ بدلتے ہوئے تقاضوں سے غافل نہ ہو۔ دوسری طرف اس کا فرض یہ بھی ہے کہ وہ زمانے کے مذاق میں جلا پیدا کرے"۔[1] چنانچہ آغا حشر کی عظمت اور ان کی بے پناہ مقبولیت اور دوام کا راز انہیں دو خوبیوں میں مضمر ہے کہ ایک تو انھوں نے ہمیشہ وقت کے بدلتے ہوئے تقاضوں کا ساتھ دیا ہے "انھوں نے اپنے ڈرامانگاری کے ہر دور میں زمانے کو وہی چیز دی جو اُس نے اُن سے طلب کی"[2]۔ دوسرے یہ کہ نہ صرف وہ نباضِ عصر تھے اور زمانے کی اُفتادِ طبع اور مذاق و مزاج کو پہچانتے تھے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ قدرت نے انہیں دلعت کی باگ ڈور تھامنے کی صلاحیت بھی دی تھی! اور عوام کے مذاق کو بہتر سے بہتر بنانے اور اُسے اپنے شعور کے مطابق بلند سے بلند تر کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے تھے۔ یہی دو خصوصیات آغا حشر کے فن کے ہر ارتقائی دور میں ملتی ہیں۔ یہ ارتقاء مختلف صورتوں میں نمو پذیر ہوا ہے۔ اور اسے مختلف نشیب و فراز سے گزر کر آگے بڑھنے کا موقع ملا ہے۔ جس کی داستان خود آغا حشر کے فن سے کم دلچسپ اور دل پذیر نہیں ہے۔

عام طور پر آغا حشر کے فنی ارتقاء کو چار نمایاں ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ پہلا دور ۱۹۰۱ء سے ۱۹۰۵ء تک دوسرا دور ۱۹۰۶ء سے ۱۹۰۹ء

۱؎ ۲؎ مقدمہ "آغا حشر اور ان کے ڈرامے" از پروفیسر سیّد وقار عظیم۔

تک تیسرا دور ۱۹۱۰ء سے ۱۹۱۶ء تک اور چوتھا ۱۹۱۷ء سے لے کر ۱۹۲۴ء تک۔ ۱۹۲۴ء کے بعد لکھے گئے ڈراموں کو ایک ملے جلے اصلاحی پروگرام کے تحت شامل کیا جاتا ہے۔ لیکن ہم سہولت کے لئے اس کو ان کے چوتھے دور میں شامل کر لیتے ہیں۔ چنانچہ اس طرح ان کا چوتھا دور ۱۹۱۷ء سے ان کی وفات تک جاری رہتا ہے۔

(الف) پہلا دور ۱۹۰۱ء سے ۱۹۰۵ء تک

ان کے ابتدائی ڈراموں سے "مرید شک" "مار آستین" اور "اسیر حرص" قابل ذکر ہیں۔ یہ ڈرامے اس وقت لکھے گئے تھے جب اُردو ڈراما نویسی کا سب سے بڑا معیار برجستہ گوئی، بدیہہ نویسی اور فقرہ بازی سمجھا جاتا تھا اور یہی وہ خصوصیات تھیں جن کے بل بوتے پر آغا حشر کو اس میدان میں آنے کا موقع ملا[1]۔ اس زمانے میں طالب، احسن اور بیتاب کا طوطی بولتا تھا۔ ڈراموں میں نثر کی بجائے نظم کا غلبہ تھا۔ حتیٰ کہ مکالمات میں بھی اشعار، قافیہ اور سجع کا التزام ضروری سمجھا جاتا تھا۔ ڈراما کا تمام تر اثاثہ ناچ گانے پر مشتمل تھا جو شروع سے لے کر آخر تک تمام ڈراما پر چھائے رہتے تھے۔ مزاحیہ عناصر پست اور عامیانہ مذاق کی نمائندگی کرتے تھے۔

آغا حشر کے یہاں برجستہ گوئی شعریت اور فقرہ بازی کا قدرتی ملکہ پہلے سے وافر تھا۔ چنانچہ انھوں نے اس وقت کے ڈرامائی تقاضوں کا

---

[1] چائے کی پیالی پر فی البدیہہ شعر کہہ کر ملازمت پانے کا واقعہ گذشتہ صحافت میں درج کیا جا چکا ہے۔

ساتھ دینے کے لئے ان وہبی صلاحیتوں سے شعوری طور پر پورا پورا فائدہ اٹھایا اور بہت ہی کم عرصے میں اپنے معاصرین پر نمایاں سبقت حاصل کرلی بذلہ گوئی اور فقرہ بازی ان کی رگ رگ میں رچی ہوئی تھی۔ بلند آہنگی، برجستہ گوئی اور نکتہ آفرینی ان کا خاص وصف تھا۔ وہ شروع ہی سے جانتے تھے کہ ڈرامائی مکالمات میں قافیہ پیمائی، سجع کاری اور بلند آہنگی سے کس حد تک فنی استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ انہیں توازن اور اعتدال کا بھی شعور حاصل تھا۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ قافیہ پیمائی اور اشعار کے استعمال میں بولنے والوں کی شخصیت اور کردار کو ملحوظِ خاطر رکھتے تھے۔ چنانچہ اس دور میں اگرچہ آغا حشر کے ڈراموں میں کم و بیش وہ تمام خامیاں موجود ہیں جو اس عہد تک اردو ڈراموں میں ناگزیر روایات کی حیثیت سے شامل ہو چکی تھیں۔ تاہم ان کا انداز مندرجہ بالا خصوصیات کی بناء پر سب سے جدا نظر آتا ہے۔ اگرچہ ان کے یہاں بھی اس دور میں نثر کی بجائے نظم کا غلبہ موجود ہے لیکن ان کے شعری مکالمات خود ان کے ذوقِ انتخاب کی گواہی دیتے ہیں۔ مکالموں میں اگرچہ قافیہ اور سجع کا اہتمام موجود ہے لیکن ڈراموں کو پڑھ کر یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ انہوں نے قافیہ اور سجع کا استعمال محض تقلید کی غرض سے ہی نہیں بلکہ ایک خاص فنی نقطۂ نگاہ سے روا رکھا ہے۔ قافیہ پیمائی سے انہوں نے مکالمات میں جو تاثر اور دل پذیری پیدا کی ہے۔ وہ سب سے جدا اور ممتاز ہے۔ اس امتیاز کو واضح کرنے کے لئے یہاں ان کے ایک بہت بڑے معاصر ڈرامانویس احسن کے ایک نمائندہ ڈرامے "خونِ ناحق" کا اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔ جس سے ایک تو ان کے عام مکالماتی انداز کا پتہ چل سکے گا۔ دوسرے اس وقت کے عوامی

مذاق کا معیار بھی ہمارے سامنے آجائے گا۔ کیونکہ یہ ڈراما اپنے دور کا بہت مقبول اور پسندیدہ ڈراما ہے۔

باب دوسرا، پردہ باغ

گانا ....

شہزادی مہربانو (گانا) .....

ریحانہ "بی بی میں صدقے میں واری چھوڑ دیہ آہ وزاری یہ خیال دل سے دور کرو۔ سیر باغ میں طبیعت مسرور کرو۔ دیکھ کیا آراستہ گلزار ہے۔"

مہربانو میری آنکھوں میں یہ سب خار ہے۔

ریحانہ ٹھنڈے ہو رہے ہیں یکیا چمن زرد۔

مہربانو یہاں عشق نے کر دیا بدن زرد۔

ریحانہ کیا نہیں کھلے فصل گل میں سارے پھول۔

مہربانو مل کے تم سب کرد ہمارے پھول

ریحانہ صبا اترائی کیسی جانب گلزار پھرتی ہے

مہربانو صبا پھرتی ہے یا دل پہ میرے تلوار پھرتی ہے۔

ریحانہ گہر کی طرح غلطاں ہے جگر قطرے ہیں شبنم کے۔

مہربانو نہیں شبنم یہ آنسو ہیں ہمارے چشم پرنم کے۔

ریحانہ چمن کی پٹڑیوں پر اینڈتے طاؤس پھرتے ہیں۔

مہربانو خزاں آتی ہے اپنی زلیست سے محروم پھرتے ہیں۔

ریحانہ لطافت کیسی فوارے میں اور کیسی روانی ہے۔

مہربانو ہمارے دیدۂ تر سے لیا اس نے بھی پانی ہے

ریحانہ گلاب اپنا دکھاتا ہے یہ شباب میں رنگ۔

مہربانو ہمارے خونِ جگر کا ہے یہ گلاب میں رنگ

فرزانہ توبہ کس قدر بک بک ہے، مزاج میں جو کچھ جھک ہے جو الیسوں سے دلیل ملائیگی تو کیا پیش پائے گی۔ علم سے ان کی دو چار آنکھیں ہیں۔

ریحانہ نہیں ان کی تو چار آنکھیں ہیں۔

مہربانو آخر تم دونوں کیوں بلا کی طرح میرے پیچھے پڑ رہی ہو۔ کس پر اکڑ رہی ہو۔ کچھ تو کہو یہ ماجرا کیا ہے۔ آج تم دونوں کو ہوا کیا ہے۔

ریحانہ میں تو اچھی خاصی چالاک ہوں۔ پر اس حال پر غمناک ہوں
افسوس یہ جوانی اور ضعف ناتوانی۔
نہ دو دل کو اضطراب اپنے ہاتھ سے!
مٹاؤ نہ فصلِ شباب اپنے ہاتھ سے۔

مہربانو مٹتی ہے جوانی میری تقدیر کے ہاتھوں
کچھ کام نہیں بنتا ہے تدبیر کے ہاتھوں
اب اس کو ہو آرام تو تکلیف ہمیں کیا
دل بک چکا اپنا تو جہانگیر کے ہاتھوں

ریحانہ قصور اگر آپ ہمارا معاف کریں۔ تو عرض خدمت عالی میں صاف صاف کریں۔

مہربانو کہو کیا عرض ہے جس کا بیان فرض ہے۔؟

ریحانہ — منصور جو وزیرزادہ ہے وہ بھی حضور پر دل دادہ ہے مگر آپ کو شہزادہ جہانگیر کا اشتیاق کیوں اس قدر زیادہ ہے۔ صورت سیرت میں بھی وہ نیک ہے۔ ہزاروں میں ایک ہے۔

مہربانو

ہزار حیف کہ دل میرا میرے بس میں نہیں
سوائے اس کے کسی اور کی ہوس میں نہیں
نہیں مانتا کمبخت کیا چارہ ہمارا ہے
جسے دل پیار کرتا ہے وہی پیارا ہمارا ہے ؏۱

اب منصور اور مہربانو کا مکالمہ سُنیئے۔

منصور — کھڑے ہیں خدمت میں کب سے آ کے ذرا تو دیکھو نظر اٹھا کے
مٹا چکے ہیں ستا ستا کے بے گناہ گار دل لگا کے !!!

منصور (گاتا)

ظالم تری عاشق سے بُرائی نہیں جاتی — اس پر بھی ترے دل کی صفائی نہیں جاتی
میں کیا کہوں دل سے ترے جاتی نہیں الفت — اور آپ کے چتون کی رکھائی نہیں جاتی
غیروں سے مبارک ہو تمہیں رسم محبت — جب بات بگڑتی ہے بنائی نہیں جاتی
دشمن کو تو بھی دوست سمجھتا رہا احسن — کمبخت ترے دل کی صفائی نہیں جاتی

مہربانو — تمہارے عشق کا مجھ پر اثر ہو تو میں جانوں
کوئی صدمہ جو میری جان پر ہو تو میں جانوں

منصور — بھلا کب آپ کو خط میرا لے ارمانوں سے ملتا ہے۔

؏۱ "خون ناحق" باب دوسرا۔

مزا صاحب کو ملتا ہے تو ویرانوں سے ملتا ہے

مہربانو
پریشاں حال ہر صورت پریشانوں سے ملتا ہے
جو خود ہوتا ہے دیوانہ وہ دیوانوں سے ملتا ہے
مگر یہ تو فرمائیے کہ آپ نے کیوں کر جانا کہ جہانگیر ہے دیوانہ میں خوب سمجھتی ہوں یہ ہے طعنہ۔

منصور
پیدا جنوں نے کر دئیے ساماں نئے نئے
سر میں بھرے خیال پریشاں نئے نئے
اب کس کا اور نام ہے دیوانہ پن کہوں
ہوتے ہیں روز چاک گریباں نئے نئے

مہربانو
دیوانے ہیں وہ خود جو بیکار اُسے کہتے ہیں
فرزانہ زمانے میں ہر بار اُسے کہتے ہیں!
نادان کی کیا گنتی نادان ہیں جو غافل
دیوانہ بکار خود ہشیار اسے کہتے ہیں!

منصور
حقیقت میں قیامت ہوتا ہے اس دل کا آجانا
پسند آجائے لیلیٰ کو نہ کیوں مجنوں سا دیوانہ!

مہربانو
مقتول کو زما میں قاتل عزیز ہے
قاتل کی تیغ تیز کو بسمل عزیز ہے
گل کو صدا فغان عنادل عزیز ہے
مجنوں کو اپنی لیلیٰ کا محمل عزیز ہے
دل میں ہمارے وہ ہے ہمیں دل عزیز ہے

منصور — مدعا دل کا ذرا ہم کو کبھی سمجھا دو
جو ہے دلوانہ خیال اس کا صنم جا دو
مہر بانو — میں ہوں مجنوں ذرا مجنوں کو میرے آنے دو
خوب گزرے گی جو مل بیٹھیں گے دلوانے دو ع[۱]

اسی طرح مہر بانو اور جہانگیر کا مکالمہ ملاحظہ فرمائیے۔

مہر بانو — ہیں ہیں پیارے جہاں گیر یہ کیا حال ہے کس طرف خیال ہے۔ جہاں گیر پیارے یہ کیسے اشارے منہ سے بولو۔ زبان کھولو

جہانگیر — کیا مجھ سے کہتی ہو۔ کیا کہتی ہو۔ کیوں کہتی ہو۔

مہر بانو — ہاں سچ کہتا تھا سلیمان یہ تو کچھ ویسا ہی ہے سامان۔ جی ادھر دیکھو۔ کیا اٹکھیلیوں کی چال جھوم جھوم کر چلتے ہو دل ملتے ہو۔

مہر بانو — (دگانا)

جھوم جھوم کر اعلیٰ چلے متوالا جوبن والا میرا برج لالہ دے
تیکھی تیکھی بھوؤں کا چیتون بگن بھرے گلے موتی مالا دے
ادھر منہ پھیر میں قربان میرے نوجوان عاشق!
تو اپنی مہر بانو پر نہ ہو نامہرباں عاشق!

جہانگر — نہ عاشق کوئی میرا ہے نہ میں خود ناتواں عاشق!
میں جالوں کیا کہاں معشوق ہوتا ہے کہاں عاشق!

مہر بانو — رہا نہ عیش تو یہ غم رہے رہے نہ رہے۔
یہ لطف خلیہ باہم رہے رہے نہ رہے۔

ع[۱] خون ناحق

کچھ اپنے دل کی کہو کچھ ہمارے دل کی سنو
یہ اعتبار نہیں ہم رہے رہے نہ رہے

جہانگیر
یہ جوش دیدۂ پرنم رہے رہے نہ رہے
مثال قطرۂ شبنم رہے رہے نہ رہے
انہیں حال یہ دیوانہ پن غنیمت ہے
شریک کل کوئی ہمدم رہے رہے نہ رہے

مہربانو
مناسب تھا کہ ہوتا سب عیاں یہ رازِ دل ہم سے
چھپائے آپ نے کیوں بدگماں ہو رازِ دل ہم سے
قیامت ہے یہ ظاہر جانِ جاں ہو رازِ دل ہم سے
ہے غیروں سے یہ سرگوشی نہاں ہو رازِ دل ہمسے

جہانگیر
بس ناکامیابی ہے لکھی ہر کام میں ان کے
خلل پڑ جائے گا اس راحت و آرام میں انکے
قفس کیا ہے چھری ہے ایک دن انجام میں انکے
محبت ہوش رکھنا تو نہ آنا دام میں انکے
کہیں صیاد بھی بلبل ہوا ہے دوست داروں میں[1]

ان اقتباسات سے جو باتیں سامنے آتی ہیں وہ یہ ہیں۔

۱۔ تمام گفتگو یا تو شعروں پر مشتمل ہے اور یا مقفی اور مسجع فقروں پر۔

۲ قافیہ اور سجع کا اہتمام آورد کا نتیجہ ہے۔ اور شعروں کا اضافہ کرکے تماشائی کے ذہن کو متاثر کرنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے۔

---

[1] "خونِ ناحق"۔

۳۔ تمام مکالمات پر تخیل کی رنگ آمیزی غالب ہے۔ مہر بالو اور ریحانہ کا مکالمہ خاص طور پر تخیل آب و رنگ کا حامل ہے۔

۴۔ تمام مکالمات میں زندگی کی جھلک کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ یہی خامیاں ان کے دوسرے ڈراموں میں نمایاں نظر آتی ہیں۔ اور صرف احسن پر ہی موقوف نہیں اس دور کے کم و بیش ہر ڈرامانگار کے ہاں اس قسم کی خامیاں موجود ہیں۔ بیتاب کے اکثر ڈراموں کا یہی حال ہے۔ لیکن ان کے مقابلے میں اب حشر کے ایک ابتدائی ڈراما "امیر حرص" کے یہ ٹکڑے ملاحظہ فرمائیے اپنی جملہ خرابیوں کے باوجود انھوں نے بقول وقار عظیم "ہر جگہ ایسے شاعرانہ تخیل" اور رنگینیٔ بیان کو زندگی کی حدوں میں لاکر دیکھنے والے کے ذہن سے زیادہ اس کے دل کو متاثر کرنا چاہا ہے .... وہ مکالمے کی ترتیب میں صوتی تاثر کو دوسری چیزوں سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں لیکن یہ صوتی تاثر ایسی قافیہ پیمائی سے پیدا نہیں کیا جاتا۔ جس کا انداز شروع سے آخر تک غیر فطری ہوئے"، مثلاً۔[1]

(دلاور جنگ، کا معہ صفدر جنگ کے آنا)

لوشابہ — تحفہ کے ساتھ گرفتار ہے۔ یہ کیا اسرار ہے؟ گلشن ادھر آ۔ کشتی پر سے ظروف اٹھاؤ۔

گلشن — اُوئی اُوئی بیوی خون خون۔

لوشابہ — ہیں ہیں کیا ہو گیا جنوں؟ ٹھہر میں خود دیکھتی ہوں۔ (دیکھ کر)

ع[1] مقدمہ "آغا حشر اور ان کے ڈرامے" از سید وقار عظیم ص ۴۵۔

اُف اُف ! ۔

تعجب ہے مجھے آنکھوں نے کس حیرت میں ڈالا ہے
الٰہی خیر کرنا اس جگہ کیا ہونے والا ہے

(قیدی سے) کیوں اے گرفتار قیدی آپ کو کس نے سزا دی ؟

صفدر — جس نے ہرد کا زور ڈھایا اور ضحاک کو خاک میں ملایا۔

نوشابہ — مگر وہ تو تھا امر الٰہی ۔

صفدر — یہ بھی ہے اک تباہی ۔

نوشابہ — صاف صاف حال بیان کیجئے۔ میرا اطمنان کیجئے۔ کیونکہ آپ کے چہرے سے شرافت پائی جاتی ہے ۔

صفدر —
مٹ چکی اس دن سے بس ساری شرافت چھوٹ کر
گر پڑی تلوار جب ہاتھوں سے میرے لوٹ کر
اب تو بے عزت ہوں ننگ خاندان ہوں خوار ہوں
ایک قیدی ہوں ذلیل و خوار ہوں لاچار ہوں

نوشابہ — کیا تلوار ہاتھ سے گئی تو شرافت بھی ذات سے گئی ؟

صفدر — جی ہاں جب تک تلوار ہاتھ میں ہے۔ شرافت بھی ساتھ ہے جب میدانِ جنگ میں ذلت اُٹھائی، تلوار چھنوائی۔ پھر کہاں رہی شرافتِ آبائی ؟

جن کو عزت کی جگہ بے غیرتی مرغوب ہے
ایسے جینے سے تو ان کا ڈوب مرنا خوب ہے

نوشابہ — تو کیا یہ بھی کسی آپ کے ساتھی کا سر ہے جو خون میں تر ہے؟

صفدر — آہ! نہ پوچھو یہ کس آسماں کا ہے تارا
سمجھ لو کہ ہے موت نے اس کو۔ مارا

نوشابہ — تو یہ بھی کوئی بہادر یا صاحبِ دماغ تھا؟

صفدر — آہ! افسوس! بانو یہ میرے اندھیرے گھر کا چراغ تھا۔

نوشابہ — ہیں تو یہ ہے آپ کا بیٹا؟

صفدر — جی ہاں! وہی قسمت کا ہیٹا جو موت کی گود میں لیٹا۔

پھول تو دو دن بہارِ جانفزا دکھلا گئے
حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے

نوشابہ — بس بس اے مظلوم انسان آپ کے بیان سے میرا کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ دل گھبراتا ہے۔ اب تو اس زخم کا مرہم یہ نظر آتا ہے ؎

اب تلک رنج سہے مورد بیداد ہوئے
جلیئے آپ غم قید سے آزاد ہوئے

صفدر — اے عفت و جمال کی ملکہ! کہاں جاؤں؟ مجھ جیسے بہادر صف شکن کو چرخ نے چرخ کی طرح گھمایا۔ ملک غیر ریاست غیر اس پر طرہ یہ کہ ایک دشمن خونخوار سے بیر۔ پھر کس طرف اپنی جان بچا کر جاؤں اور آپ کو اس مصیبت میں پھنساؤں بس اب تو یہی نظر آتا ہے۔ ؎

چرخ نے ظلم وستم کا جب سے مارا تیر ہے
سر جلا سینہ پھنکا اور دل ہوا نخچیر ہے
لوح دل پر دستِ قدرت نے کیا تحریر ہے
خاک کا پتلا بنا اور خاک کی تصویر ہے
خاک میں مل جائیں گے اور خاک دامن گیر ہے

نوشابہ بیٹے نے تو بہادری دکھائی۔ تلوار چھنوائی، جان گنوائی۔ اب تم بھی اپنی جان کو برباد کرو گے تو کیا بہادر بیٹے کی روح کو شاد کرو گے۔

مٹی ہی میں مٹی جو ملائی ہے بدن کی
بہتر ہے ملا دو اسے مٹی میں وطن کی

صفدر بانو بانو! تو کیا آپ کی زبان سے مرحوم کی روح بول رہی ہے
نوشابہ ہاں ہاں تمہاری فہمائش کے لئے وہی زبان کھول رہی ہے
صفدر خیر! مجبوری۔ بجا لاتا ہوں حکم حضور میں ؎

جوہر بہادری کے جو ہوں گے سرشت میں
بیٹے سے جا ملوں گا ریاضِ بہشت میں[1]

(صفدر کا طشت اُٹھا کر لے جانا)

ان مکالمات سے آغا حشر اور احسن لکھنوی کے انداز کا فرق نمایاں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ آغا حشر کے ڈراموں میں یہ خصوصیت شروع ہی سے موجود ہے کہ انہوں نے حتی الامکان زبان کو روز مرہ کے قریب رکھنے

۱؎ "اسیر حرص" باب پہلا سین پہلا آغا حشر اور ان کے ڈرامے، مرتبہ سید وقار عظیم

کی کوشش کی ہے۔ شاعرانہ تخیل کو سیدھے سادے لفظوں اور عام بول چال کے ذریعے قابل فہم حد تک دلکش بنانے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ مکالمات ان کی انفرادی افتاد طبع اور جدت پسندی کا پتہ دیتے ہیں۔

اس زمانے میں لفظی بازیگری، موسیقی اور بذلہ سنجی کا واحد مقصد ایک خاص طبقے کی خوشنودی حاصل کرنا تھا۔ اس وقت کے ڈرامانگاروں میں ہر ایک کی کوشش یہی تھی کہ ڈرامے میں بازاری قسم کے مذاق کو تسکین دینے کی غرض سے نہایت سستے قسم کا مزاح پیش کیا جائے۔

حشر کے یہاں بھی مزاحیہ عنصر میں سستاپن اور عوامیت ہر جگہ ملتی ہے۔ لیکن یہ بات صرف آغا حشر کے یہاں ملتی کہ انہوں نے تماشائیوں کے مخصوص مذاق کو تسکین پہنچانے کے ساتھ ان کے ذوق میں اصلاح کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ یہ دونوں کوششیں ابتدائی عہد ہی سے ان کے ڈراموں میں پہلو بہ پہلو نظر آتی ہیں۔ عوام کی پسند کو انہوں نے ہمیشہ علی درجہ ملحوظ خاطر رکھا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ انہوں نے عوا کو اپنی ذہنی بلندیوں تک اُٹھانے کی بھی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ مثال کے طور پر "اسیر حرص" کا ایک کامک حصہ ملاحظہ ہو۔

(جھنجھٹ کا چھینکتے ہوئے آنا)

جھنجھٹ: آچھیں آچھیں! آچھیں! الٰہی خیر۔ یہ چھینکیں ہیں یا بندوق کی فیر۔ صبح ہی صبح میرا ہاتھ کھجلایا تو میں سیدھا یہاں آیا۔ کہ ضرور کچھ نہ کچھ ملیگا مگر یہاں آ تو کچھ نہ پایا۔

مرزا — سلارو! ارے او سلارو!

جھنجھٹ — ہیں یہ کون؟ حماقت! کمبخت کا پیٹ ہے یا پلاؤ کی دیگ۔ یہ کمبخت بھی عجیب ناہنجار و نابکار ہے۔ سن دیکھئے تو ساٹھ کے بھی پار ہے۔ اور صورت دیکھیئے تو خاصا ناہنجار ہے اور سیرت دیکھئے تو ایک کمسن عورت یعنی میری بی بی حسینہ بیگم پر بے سمجھے بوجھے نثار ہے۔ مگر اس کو نہیں معلوم کہ وہ اس کے بیٹے سلیم کی دلدار ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ سلیم کو خبر ہو جائے اگر ہو گئی تو عجب نہیں کہ باپ کو چچا ہی بنا کر چھوڑے ارے یہ کمبخت ادھر کو ہی آتا ہے اب ذرا چھپ کر دیکھو کہ کیا رنگ لاتا ہے۔

(جھنجھٹ کا چھپ جانا اور حماقت بیگ کا آنا)

مرزا۔ فکر فکر فکر! جتنی فکر تجھ کو ہے اتنی فکر اگر کوئی ساہوکار کرتا۔ تو مفلس بنک کا حصہ دار بن جاتا۔ اگر کوئی ناٹک کا منشی کرتا تو اس کا تیا کھیل پاس ہو جاتا۔ اگر جنرل کوپر کرتا تو ٹرانسوال کا ستیا ناس ہو جاتا۔ کمبخت مجھے جورو ملی تو عقل سے خالی۔ ایک درجن بچے دینے والی۔

جھنجھٹ (خود) باپ رے!

مرزا۔ اس پر طرہ یہ کہ ایک نوجوان لڑکی کا عاشق۔ یعنی حسینہ کا عاشق کہلایا۔ ہائے ہائے پیاری حسینہ! اب کیسے ہوگا جینا؟

(اپنا گلا دبانا)

جھنجھٹ (ظاہر ہو کر) اجی مرزا صاحب یہ آپ کیا کرتے ہیں؟

مرزا۔ مرتے ہیں اور کیا کرتے ہیں۔

جھنجھٹ — نہیں میں تو آپ کو مرنے نہیں دونگا۔

مرزا — ہیں! کیوں نہیں مرنے دیگا؟ تو کوئی خدائی فوجدار ہے یا بیمہ کمپنی کا حصّہ دار تجھے ہمارے مرنے جینے سے کیا سروکار ہے؟

جھنجھٹ — اجی اور تو کچھ نہیں صرف یہ خیال ہے کہ اگر آپ مرجائیں تو دنیا سے ایک بیوقوف کم ہو جائے گا۔ ؎۱

اس مزاحیہ ٹکڑے کو پڑھ کر ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ حشر کے یہاں مزاحیہ عنصر میں عظمت نہیں ہے۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ جو رکھ رکھاؤ پردہ داری سلیقہ اور کامک کرداروں کی گفتگو میں معاشرے پر ہلکی پھلکی طنز کرانے کا انداز حشر کے یہاں پایا جاتا ہے، وہ ان کی ان اصلاحی خواہشات کا مظہر ہے جو آگے چل کر زیادہ نمایاں ہوئیں۔

(ب) دوسرا دور
۱۹۰۶ء سے ۱۹۰۹ء تک

آغا حشر کی ڈراما نگاری کے دوسرے دور کو بھی ان کے فن کے ابتدائی ادوار میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس دور میں انھوں نے زیادہ تر ڈرامے مغربی ڈراموں سے اخذ کیے ہیں۔ "شہید ناز" "سفید خون" اور "صید ہوس" کے پلاٹ شکسپیئر کے ڈراموں سے ماخوذ ہیں۔ صرف ایک ڈراما "خوب صورت بلا" طبع زاد ہے۔ شیکسپیئر کو اردو میں منتقل کرتے ہوئے کبھی انہوں نے عوامی ذہن اور عوامی مذاق کو نظر انداز نہیں کیا۔ اور انہیں اس زمانے کے مذاق کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش جہاں ان کی ذاتی اپج اور جدت پسندی کا پتہ دیتی ہے۔ وہاں اس حقیقت کی غمازی کرتی ہے کہ آغا حشر تماشائی کے دل و دماغ کو اپنے

؎۱ "اسیر حرص" باب پہلا۔ سین تیسرا آغا حشر اور ان کے ڈرامے مرتبہ سید وقار عظیم

ہاتھ میں لینے کا گر جانتے تھے۔ ان ماخوذ ڈراموں کے کرداروں اور مکالموں میں آغا حشر نے جو تبدیلی کی ہے اور اس میں جس تفریحی پلاٹ کا اضافہ کیا ہے اسے دیکھ کر کسی کے دل میں یہ خیال نہیں پیدا ہو سکتا۔ کہ یہ ڈرامے اس وقت کے تماشائی کی ذہنی سطح، عقائد اوہام اور نظریات سے مختلف اور اجنبی ہیں۔ اور کسی دوسری تہذیب اور معاشرت اور کسی دوسرے ملک کے تمدن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ ڈرامے محض ترجمے نہیں رہتے بلکہ ان سے حشر کی بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار بھی ہوتا ہے۔

اس وقت کا تماشائی ڈرامے کو فنی حیثیت سے دیکھنے پر مائل نہیں ہوا تھا۔ یہ طبقہ اعلیٰ قسم کے شاہکاروں کی تفہیم و تحسین کی اہلیت بھی نہیں رکھتا تھا۔ اس لئے آغا حشر نے شیکسپیئر کے المیہ ڈراموں کو عام تماشائی کی پسند کے مطابق کامیڈی کی نئی شکل و صورت میں پیش کیا۔ کیونکہ وہ کسی طرح بھی اس مقصد کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے کہ انہیں تماشائی کے ذوق کو تسکین پہنچانی ہے۔ خود شیکسپیئر اور مولیئر نے عوامی ذوق کو ہمیشہ سامنے رکھا۔ چنانچہ برینڈر میتھوز لکھتا ہے کہ "وہ اپنے ڈراموں کے متعلق تھیٹر کے حاضرین کی آرا اور تبصرے کے علاوہ کسی بھی دوسری رائے سے بے نیاز تھے[1]"۔ جس حد تک حشر کو اپنے اس مقصد میں کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ ان کے ڈراموں پر حرف گیری کی گنجائش نہیں۔

ع[1] "THE STUDY OF DRAMA" BY B. MATHEWS

ترجمہ از حمید فاطمہ "ڈرامے کا مطالعہ" اور نیشنل شیکشن۔

.....

اس دور میں انہوں نے آہستہ آہستہ ڈرامے کو بازاری اور مبتذل گانوں کے غلبے سے آزاد کرانا شروع کیا۔ ڈراموں میں غزلوں، گیتوں اور دادرے کی جو بھرمار ہوتی تھی۔ آغا حشر نے اسے توازن اور اعتدال کے ساتھ برتنا شروع کیا۔ اس زمانے میں رجحان کی انتہا تو یہ تھی کہ ایک ڈرامے میں ساٹھ ساٹھ گانے سمو دیئے جاتے تھے۔ مثلاً "بقول پروفیسر وقار عظیم"۔

احسن لکھنوی کا ڈراما "خونِ ناحق" اس دور کا بے حد مقبول ڈراما ہے۔ اس میں کل ۶۱ گانے ہیں جو سہیلیوں اور درباریوں کے علاوہ ڈراما کے خاص کرداروں نے گائے ہیں ؎۱"

لیکن آغا حشر نے اس انتہا پسندی کی راہ سے انحراف کرتے ہوئے گانوں کی تعداد بڑی حد تک گھٹا دی۔ ان کے یہاں اس دور میں بھی زیادہ سے زیادہ بیس پچیس گانے ایک ڈرامے میں جائز سمجھے گئے ہیں۔ پھر یہ گانے اس زمانے کی عام روش کے برعکس سوقیانہ اور مبتذل نہیں ہیں۔ یہاں "سفید خون" کے کا ایک حصہ کا ایک گانا درج کیا جاتا ہے۔ یہ اس موقع پر گایا جاتا ہے جب جلیل اور لیلی کی خفیہ شادی کا بھانڈا پھوٹ جاتا ہے۔ یہ اور جلیل کا باپ خرم اس خفیہ شادی سے کچھ زیادہ چیں بچیں نہیں ہوتا۔ بلکہ ایک پوتے کو بھی اٹھا لیتا ہے اور سب مل کر مبارک باد گاتے ہیں۔ (گانا سب کا)

سورج چندا کا ہے جوڑا۔ گل و بلبل نے رشتہ جوڑا۔ لاڈلے ڈزر کا توڑا۔
دل سب کا ہے خوش ہوتا۔ ہاتھ آیا اچھا طوطا۔ بویا کبھی نہ جوتا۔
اللہ نے بخشا پوتا۔ لاڈلا ڈزر کا توڑا۔ سورج چندا کا ہے جوڑا ؎۲"

۱۔ مقدمہ "آغا حشر اور ان کے ڈرامے" ۔ از سعید وقار عظیم ص ۵۱

۲۔ "سفید خون" مرتبہ عشرت رحمانی ص ۸۴۔

یہ کامک گانا پورے سین سے ہم آہنگ ہے۔

مکالمات میں بھی انہوں نے ابتدائی طور پر یہ کوشش شروع کر دی تھی کہ گفتگو کو زیادہ تر فطری اور حقیقی رنگ دینے کے لئے بے جوڑ قسم کی قافیہ پیمائی اور بیت بازی سے اجتناب کیا جائے۔ آغا صاحب نے مکالمہ کو روزمرہ اور آسان طرزِ گفتگو کے سانچے میں ڈھالنے کیلئے جو نئی روش اختیار کی ہے اس کے آثار اس دور میں پہلے سے زیادہ نمایاں ہونے شروع ہوئے ہیں۔ مثلاً "سفید خون" کا یہ مکالمہ ملاحظہ ہو۔

باب پہلا

پردہ پانچواں (مکان دلِ آرام)

ارسلان۔ ہم اور ہمارے جینے کی حقیقت۔ یعنی جسم اور رُوح کے تعلق کی کیفیت ظاہر میں ایک بھید ہے لیکن اگر حقیقت کی نظر سے دیکھا جائے، تو چلا اٹھو گے یہ جسم سانس کی تیلیوں کا بنا ہوا ایک پنجرہ ہے اور روح ایک پر بندھی چڑیا ہے جو اس میں قید ہے۔ جس کے نغموں کی صدا ہم پر یہ آوازہ کستی ہے کہ اے حرص و ہوس کی بستی میں رہنے والی مغرور ہستی کیوں چند روزہ تیرہ دستی پر غفلت پرستی ہے۔ ہر کمال کو زوال ہے۔ ہر بلندی کا نتیجہ پستی ہے۔ نخوت ذلت کے گڑھے میں اتارے گی

موت مارے گی۔ عبرت قبر کے ڈھیر پر کھڑے ہو کر پکارے گی ؎

نہ تن میں تاب نہ بازو میں بل نہ سر میں شور
بدن کی فکر میں کیڑے کفن کی تاک میں چور
پڑا ہے کس لئے خاموش اے نوالۂ گور
کہاں ہے تیرا اثر اور کدھر گیا وہ زور
لحد ہے تو ہے اور اک بیکسی سی چھائی ہے
جواب دے کہ فنا پوچھنے کو آئی ہے

گانا (غزل)

تعجب ٹھوکروں سے کیوں سر مغفور رہتا ہے
غرور زور و زر اس گھر سے یونہی دور رہتا ہے
جوانی میں عدم کے واسطے سامان کر غافل
مسافر شب سے اٹھتے ہیں جو جانا دور رہتا ہے
ہماری زندگانی حشر مٹی کا کھلونا ہے!!
اجل کی ایک ٹھوکر سے جو چکنا چور رہتا ہے

خاقان — ہمارے آنے کی خبر پائی۔ نہ کسی نوکر کو نہ خود پیشوائی کو آئی
سعدان — واقعی یہ برتاؤ خلاف ادب ہے۔
خاقان — اچھا تو خود جاؤ اور ہماری صاحبزادی کو بلاؤ۔
ارسلان — حضور والا۔
خاقان — کیا وہ نہیں آتی ہے۔ کیا وہ بغاوت دکھاتی ہے
ارے جاؤ جاؤ۔ اس سے جا کر کہو کہ بوڑھا باپ

اپنی بیٹی کو ملنا چاہتا ہے۔ شہنشاہ خاقان اپنی پیاری دل آرا کو یاد فرماتا ہے۔

دل آرا: میں بہت مسرور ہوں کہ حضور نے قدم رنجہ فرما کر اس کفش خانے کی عزت بڑھائی۔

خاقان: مسرور ہو۔ ضرور ہوگی۔ اگر میرے آنے پر تمھیں رنج ہوتا تو میں یہ سمجھتا کہ تمہاری ماں کی قبر میں میری بیوی نہیں بلکہ وہ عورت دفن ہے جس نے سانپ کے بچے کو اپنی اولاد سمجھ کر پالا۔

دل آرا: جناب والدہ مرحومہ کی شان میں ایسے کلمے نہ فرمائیے آپ باجی جان کے پاس سے کیوں چلے آئے۔ یہ تو بتائیے۔

خاقان: کیوں آیا ہوں قسمت کا جلا یا ہوں۔ نصیب کا ستایا ہوں۔ کبھی لوگ میرے پاس فریاد لاتے تھے آج میں تیرے پاس فریاد لایا ہوں

سہ
وہ باغ جس کے روش کی ہے تو گل لالہ
وہ باغباں کہ چمن تجھ پہ صدقہ کر ڈالا
وہ شاخ جس نے تجھے گودیوں میں ہے پالا
اسی کو پھونک کے ظالم نے خاک اڑائی ہے
وہ اُجڑ کے گھر تیرے فریاد لائی ہے [۱]

اسی ڈرامے کا مکالمہ ہے۔

۱۔ "سفید خون" باب پہلا۔ پردہ پانچواں (مکان دل آرا) مرتبہ عشرت رحمانی ص ۴۵ - ۴۶ -

ماہ پارا: میں تمہاری باتوں سے نفرت کرتی ہوں۔

سعدان: اور آپ کی باتوں سے خدا نفرت کرتا ہے۔

ماہ پارا: ادب سیکھو!

سعدان: نیکی سیکھو۔

ماہ پارا: انسان بنو

سعدان: مہربان بنو

ماہ پارا: میرا رتبہ جانو

سعدان: اپنے باپ کا مرتبہ پہچانو

ماہ پارا: زبان آرائی نہ کرو

سعدان: اپنے پالنے والے سے برائی نہ کرو۔

ماہ پارا: دیکھو یہ جان جانے کا قرینہ ہے۔

سعدان: مالک پر جان دینا وفاداری کا جینا ہے۔

ماہ پارا: پچھتانا ہوگا۔

سعدان: دوزخ میں جانا ہوگا۔

ماہ پارا: یہ گستاخی

سعدان: یہ بے رحمی

ماہ پارا: عقل اور ایسی تدبیر۔

سعدان: دل اور ایسا پتھر۔ ع۱

ع۱ سفید خون مرتبہ عشرت رحمانی۔ ص ۴۲

اس مکالمہ کے چھوٹے چھوٹے بظاہر سادہ اور سلیس سے فقروں میں جامعیت کے ساتھ ساتھ ایک قسم کی ڈرامائی کیفیت بھی پائی جاتی ہے جو فنی خوبیوں کے ساتھ آ جاگر ہوئی ہے ۱؎۔"

"سفید خون" میں اکثر مقامات پر بقول عشرت رحمانی مکالموں کی برجستگی اور چستی زبان کی فصاحت و بلاغت اور سلاست و روانی الفاظ کا دروبست اور گفتگو میں حرکت اور عمل کا زور و ڈرامائی عناصر کے تکملہ کے ضامن ہیں اور حشر کے پُر زور قلم کی ادبی شان اکثر جگہ ڈرامیت کو ممتاز بناتی ہے ۲؎۔"

۱؎ سفید خون، مرتبہ عشرت رحمانی، ص ۲۷۔

۲؎ اس مکالمہ کو پڑھ کر امریکن ڈرامانگار یوجین والٹر کے ڈرامے "سب سے آسان راستہ" کا ایک مکالمہ یاد آجاتا ہے جس کا حوالہ سید امتیاز علی تاج نے عشرت صاحب کی کتاب "آغا حشر" کا دیباچہ تحریر کرتے ہوئے درج کیا ہے۔

جانی۔ سناؤ پیاری — جانی۔ اسے لگ چکا پتہ

لارا۔ مجھ پہ بگڑنے تو نہیں آئے — لارا۔ ہمارے متعلق؟

جانی۔ کیوں — جانی۔ ہاں

لارا۔ وہ جو آیا تھا — لارا۔ میں نے بتا دیا

جانی۔ برڈکٹن — جانی۔ کیا

لارا۔ ہاں — لارا۔ آج

جانی۔ تو تمہیں پتہ تھوڑا ہی تھا یا تھا؟ — جانی۔ یہاں

لارا۔ ـــــ مجھے تھا پتہ۔ — لارا۔ ہاں

جانی۔ کہ وہ آ رہا ہے۔ — جانی۔ پھر کیا گزری

لارا۔ کنساس سٹی پہنچ کر اس نے مجھے تار دیا تھا — لارا۔ میرا خیال ہے دکھ ہوا اسے

جانی، ہونا ہی تھا لارا، مگر امید نہ تھی اس قدر ہو گا جانی، مجبوری۔ آغا حشر دیباچہ

اس دور کے ایک اور نمائندہ ڈرامے "خوبصورت بلا" کا ایک مکالمہ سُنئے جس میں زبان کی شیرینی خیال آفرینی اور نکتہ سنجی کے باوجود طرزِ ادا پر سادگی اور سلاست کا غلبہ ہے۔

بدی   داگر، میں ہوں جہاں کی خوشی۔ میں ہوں

نیکی   دُنیا کی مصیبت۔ خدا اور انسان کے درمیان دیوار

بدی   دُنیا کی قسمت میرے داہنے ہاتھ میں ہے اور اس کی کنجی میرے بائیں ہاتھ میں ہے تم جو بہشت کی اُمید میں دُنیا کو دوزخ بنائے ہوئے ہو میری طرف آؤ اور میرا دروازہ کھٹکھٹاؤ۔ میری سخاوت کے بادل موتی برسائیں گے۔ اور تمہارے... دامن کو بھی مالا مال کر دیں گے۔

نیکی   تو جھوٹی ہے۔ تو آدمی کو ذلت مصیبت اور خوفناک موت کے سوا کچھ نہیں دے سکتی۔

بدی   چُپ! تو ہی میری طرف آنے والوں کو روکتی ہے۔

نیکی   اور تو نیک راہ چلنے والوں کو جہنم کے اندھیرے غار میں گراتی ہے۔

بدی   تو نہ ہوتی تو دنیا میں بہشت کا مزہ آتا۔

نیکی   بدی! تو نہ ہوتی تو خدا جہنم کو پیدا ہی نہ کرتا۔

بدی   نیکی لڑائی چھوڑ۔

نیکی — بدی بُرائی چھوڑ۔

بدی — اری دُنیا عاشقوں کا بازار ہے۔ اس میں کوئی تیرا خریدار ہے کوئی میرا طلبگار۔

اگر نفرت ہے میرے عاشقوں کو تیری صورت سے
تو مجھ سے کس لئے لڑتی ہے جا لڑ اپنی قسمت سے

نیکی —
جو آج مانتے ہیں دُنیا کی حُور تجھ کو
دے بیٹھے ہیں جو دل سے عقل و شعور تجھ کو
جس روز روشنی میں دیکھیں گے شکل تیری
نفرت کی ٹھوکروں سے پھینکیں گے دور تجھ کو

بدی — نادان کبھی ایسا نہ ہوگا۔ کیا تو نہیں جانتی کہ دنیا کی مٹی خود غرض اور لالچ کے ہاتھ سے گوندھی گئی ہے۔

نیکی —
جھوٹی ترا ہر لفظ عداوت سے بھرا ہے
دُنیا کا چمن بس مری کوشش سے ہرا ہے

بدی — بس بند کر قیل و قال۔ اب دیکھ میرے عاشقوں کا حال مزاح میں سستاپن ابھی تک موجود ہے۔ اس قسم کا مزاح ذوقِ سلیم پر گراں گزرتا ہے۔ مثلاً

شمشاد — واہ رے حماقت جلدی میں ٹوپی چھوڑ کر چلتا بنا۔ ٹوپی کہاں گئی۔ یہ رکھی ہے۔ تم ابھی تک یہیں کھڑی ہو میری جان۔
(بیگم کا لپٹ کر بوسہ لے لیتا ہے)۔

بیگم — ارے کون ہے تو شیطان؟

شمشاد — تمہارا عاشق نیم جاں۔ بوسہ پھر لینا چاہتا ہے (دیکھ کر حیران ہونا)
یا پروردگار یہ کیا اسرار؟

بیگم — تو کون ہے نابکار

شمشاد — یا غفار

بیگم — لچا چور رذالہ
ارے رحیم ارے کوئی ہے جلدی آجاؤ۔

شمشاد — اجی شور نہ مچاؤ

بیگم — چور چور باندھو پکڑو

شمشاد — بچہ شمشاد۔ دوڑو ورنہ قسمت سولی پر چڑھ جائیگی
(بھاگ جانا شمشاد کا۔ آنا کریم اور رحیم کا)

کریم — کہاں ہے؟

بیگم — ارے یہیں کہیں چھپا ہوگا۔

کریم — جناب کیا صبح صبح وہ آپ کو بھوت کی طرح چمٹ گیا تھا۔

بیگم — مجھے نرگس کے ابا کی قسم میں یہاں کھڑی تھی۔ موا آتے ہی مجھ سے لپٹ گیا۔

کریم — مگر بیگم صاحبہ کہیں اس نے بوسہ دوسرا تو نہیں لیا؟

بیگم — موا ڈھونڈتا ہے یا باتیں بناتا ہے۔ مجھے معلوم ہوتا ہے کہ تو ڈرتا ہے۔

کریم — اجی مجھ سا مسٹنڈا جس کی بہادری کا گڑا ہے جھنڈا۔ ابھی لاتا ہوں ڈنڈا۔ مار مار کرتا ہوں ٹھنڈا۔

بیگم — چل ورنہ کہیں نکل جائے گا مسٹنڈا ع۱۔"

ظاہر ہے کہ اس قسم کا مزاح محض عوام کو ہنسنے ہنسانے کا بالکل سطحی اور عامیانہ مواد مہیا کرتا ہے۔ لیکن جہاں اس قسم کا عامیانہ مزاح محض عوامی ذوق کے پیشِ نظر روا رکھا گیا ہے۔ وہاں اکثر جگہ اس قسم کا مزاح بھی شامل کیا گیا ہے۔ جس میں معاشرے پر ہلکی پھلکی طنز کا پہلو نمایاں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً "خوبصورت بلا" کا یہ کامل حصہ ملاحظہ فرمائیے۔

باب پہلا — سین دوسرا

اگلا محل — آنا خیر سلّا کا۔

خیر سلّا — واہ رے قسمت برسوں کٹی کاٹی کھاگی کترائی۔ مگر آخر کار یاروں کے اڑ نگے میں آئی۔ ملکہ شمسہ نے نواب قتلو خاں کو بلا یا اور اپنے بھائی پرجیس کو اس کے ہاتھ سے قتل کرایا تو مابدولت نے بھی ان کا ہاتھ بٹایا جس کے صلہ میں ایڈی کانگ کا عہدہ پایا اس کام میں تھوڑی سی بے ایمانی تو ضرور کرنی پڑی مگر تقدیر کھُل گئی۔ اماں کہاں کا دین اور ایمانداری! یہ تو لوگوں کے

ع۱ "صید ہوس"، مرتبہ عشرت رحمانی، ص ۳۷-۳۸۔

دوڑانے کے لئے یاروں نے ڈھکوسلا بنا رکھا ہے۔ ورنہ ایمانداری میں کیا رکھا ہے۔ ارے سیفو۔ ارے سیفو۔

سیفو: (آکر) جناب آپ کسے پوچھتے ہیں؟

خیر سلا: ابے اپنے مالک کو نہیں پہچانتا؟

سیفو: جناب وہ اس وقت گھر میں نہیں ہیں۔

خیر سلا: ابے کیا اتنی جلدی بھول گیا۔ ذرا غور سے دیکھ۔

سیفو: کون میاں خیرو!

خیر سلا: چپ بے ادب! خیرو کسی موچی کے لڑکے کا نام ہو گا۔

سیفو: پھر تم کون ہو؟

خیر سلا: مرزا خیر سلا بیگ۔

سیفو: اماں کاہے کو جھوٹ بولتے ہو۔

خیر سلا: چپ! دیکھ آج سے ہمیں جناب اور صاحب سے پکارنا۔

سیفو: کس لئے

خیر سلا: کیونکہ اب ہماری ڈگری بڑھ گئی ہے۔

گانا۔ دیکھو میرا رتبہ اعلیٰ میں ہوں ایڈی کا نگ۔ بڑی آن بان شان! کیسا بنا ہاں؟ وہ عمامہ ڈھیلا پاجامہ پھینکا ڈاٹا بوٹ، شوز واسکوٹ یہ کللگ ہے۔ چڑھی اس کو بھنگ ہے۔ میری عقل دنگ ہے۔ کوٹھی بنگلہ میں رہوں۔ کلب ہوٹل میں پھروں۔ امن چمن میں کروں۔۔ ٹھاٹ باٹ دیکھو ۔۔۔۔۔۔۔۔

سیفو اماں کاہے کو جھوٹ بولتے ہو۔ تمہاری صورت پر تو وہی پانی برستا ہے۔

خیرسلا دیکھ پہلے میں ایک معمولی جمعدار تھا اب تغزل بیگ کا ایڈی کانگ کہلاتا ہوں۔

سیفو واہ میاں واہ!

خیرسلا پہلے ہم چٹائی پر بیٹھ کر چٹنی روٹی کھاتے تھے اب کرسی ٹیبل پر مٹن چاپ اُڑاتے ہیں۔

....

سیفو بھلا میاں ہیں تم کو کوئی پٹا خاسی جورو لادو تو طغزل بیگ سے سفارش کر کے مجھے بھی خان بہادر کا خطاب دلادو۔

خیرسلا ابے خان بہادری کے خطاب کو لے کر کیا کرے گا۔ وہ تو آجکل ٹکے سیر بکتا ہے۔ جو بلی چوہے کی آواز سے گھبراتے ہیں وہی... آجکل خان بہادر کہلاتے ہیں۔

سیفو اچھا یہ نہیں تو شیر جنگ کا خطاب دلادو۔

خیرسلا ہاں یہ دلادوں گا کیونکہ کل تو نے دو چوہے مارے تھے۔

سیفو اچھا سُنو میرے خیال میں جتنی عورتیں ہیں اب سب کی فہرست پیش کرتا ہوں۔ فلاں محلے میں مٹھو گھاس والا رہتا ہے اس کی ایک لڑکی ہے۔

خیرسلا ارے مجھے کیا کوئی گھسیارا سمجھا ہے جو گھسیارے کی لڑکی سے شادی

کراتا ہے ؟

سیفو: تو پھر تم جیسے ملاری کو گھسیارے اور بھٹیارے کے سوا کون لڑکی دیگا ؟

خیر سلا: ایسے دیگا کیوں نہیں ؟ ذات صفات، اور شرافت اگلے زمانے میں دیکھا کرتے تھے۔ اب تو فقط پیسے کو دیکھتے ہیں۔ جہاں چار پیسے دیکھ پاتے ہیں بڑے بڑے اپنی لڑکی دینے کیلئے تیار ہو جاتے ہیں۔

(ایجنٹ کا آنا)

ایجنٹ: جناب تسلیم عرض

خیر سلا: آداب عرض

ایجنٹ: جناب آپ کا نام۔

خیر سلا: مرزا خیر سلا بیگ۔

سیفو: اماں کاہے کو جھوٹ بولتے ہو۔

خیر سلا: ارے چپ رہ۔ دوسروں کے سامنے عزت کیوں اتاتا ہے۔ مگر آپ کون صاحب ہیں ؟

ایجنٹ: ہم انڈین میرج کمپنی لمٹیڈ کے ایجنٹ ہیں اور فلاں مقام پر ہمارا ہیڈ اوفس ہے

خیر سلا: میں سمجھا نہیں آپ کیا کہتے ہیں۔

ایجنٹ: ہمارا یہ کام ہے کہ دنیا کی بڑھادیں۔ جورو کو شوہر اور شوہر کو جورو دلادیں۔

خیر سلا: تو پھر آپ دلال ہیں۔

ایجنٹ — دلال کی ایسی تیسی۔ ہم ایک شریف آدمی ہیں۔[1]

خیر سلا — شرافت تو آپ کے پلپیے سے ٹپکتی ہے۔

....

اس کامک ٹکڑے میں آغا حشر نے معاشرے کی ناہمواریوں کو کامک کرداروں کی زبانی اس طرح نمایاں کیا ہے کہ اس کے بہت سے مضحکہ خیز پہلو نظر کے سامنے آجاتے ہیں۔ ایک طرف اگر عام تماشائی ان ناہمواریوں پر بے اختیار قہقہے لگاتا اور تالیاں بجاتا ہے۔ تو دوسری طرف اس کے ذہن میں طنز کے نشتر بھی ہلکی ہلکی ٹیسیں بیدار کرنے کے کام میں لگے رہتے ہیں۔ گویا اگر ایک طرف آغا صاحب عوامی ذہنوں کی سطحیت کا ساتھ دے رہے ہیں تو دوسری طرف اس کو بلند کرنے کی شعوری کوشش میں بھی لگے ہوئے ہیں۔

غرض اس دور تک آغا صاحب کی شہرت بتدریج عروج کی طرف بڑھ رہی تھی اور انہوں نے اسی شہرت کے بل بوتے پر آہستہ آہستہ روائتی اندازِ تمثیل میں تبدیلیاں پیدا کرنی شروع کر دی تھیں۔ آغا صاحب اگرچہ اس دور میں بھی تماشائیوں کے مذاق کا ساتھ دے رہے تھے لیکن انہوں نے ڈراموں کی روایتی خامیوں اور کوتاہیوں کی طرف بطور خاص توجہ دینی شروع کر دی تھی۔ اس اعتبار سے آغا صاحب کی یہ تخلیقات ایک اصلاحی دور کا پیش خیمہ کہی جاسکتی ہیں جو آگے چل کر آغا صاحب کی شعوری کوششوں کی بدولت انقلاب بن کر سامنے آیا ہے۔

---

[1] "خوبصورت بلا" (آغا حشر اور ان کے ڈرامے) مرتبہ سید وقار عظیم صاحب باب پہلا سین دوسرا، ص ۱۵۰ - ۱۵۴ -

(ج) تیسرا دور
۱۹۱۰ء سے ۱۹۱۶ء تک

تیسرے دور میں ان کے وہ ڈرامے شامل ہیں جن کی بدولت ان کی شہرت اور ہر دلعزیزی نقطۂ عروج پر پہنچ گئی۔ "یہودی کی لڑکی" "سور داس" "خواب ہستی" جیسی عہد آفریں ڈرامے اس دور کی پیداوار ہیں۔ اس عہد میں انہوں نے جدت اور اجتہاد کی نئی راہیں پیدا کی ہیں۔ مثال کے طور پر ان کا ڈراما "یہودی کی لڑکی" طالب بنارسی کے ڈراما "کرشمۂ قدرت" سے ماخوذ ہے لیکن آغا حشر نے اس میں تبدیلیاں کر کے اسے اس دور کا ایک نمائندہ ڈراما بنا دیا ہے۔ نامی صاحب کے الفاظ میں "وہ کردار جو بے جان تھے ان میں اپنی رنگینی سے جان پیدا کی۔ غیر مانوس ناموں کو عام فہم بنایا۔ "کرشمہ قدرت" جو تین حصوں پر مشتمل تھا اس کو دو حصوں میں تقسیم کیا۔ چوبیس کرداروں کی بجائے دس پر اکتفا کیا ۔ ؎۱ اور اس طرح اس کو ایک نئے رنگ و روپ میں ظاہر کر کے اپنے فنی شعور کا ثبوت دیا ہے۔

اس دور میں انداز بیان میں واضح اور نمایاں تبدیلی ہو چکی ہے۔ اگرچہ مکالموں میں قافیہ پیمائی اور اشعار موجود ہیں مگر ان میں روانی اور حقیقی انداز بیان در آیا ہے۔

مثال کے طور پر "یہودی کی لڑکی" کا یہ سین ملاحظہ ہو۔

دوسرا باب ۔ ساتواں پردہ
مذہبی عدالت

بروٹس لو ہوش میں ہے؟

؎۱ اُردو تھیٹر حصہ دوم ص ۸۸ از ڈاکٹر عبدالعلیم نامی۔

راحیل ہاں
بروٹس تجھ پر کوئی دباؤ تو نہیں ڈالا گیا؟
راحیل نہیں
بروٹس تو تو اپنا پہلا بیان واپس لیتی ہے؟
راحیل ہاں
عذرا راحیل! راحیل! کیوں محبت میں اندھی ہو گئی ہے؟
راحیل اس لئے کہ اب اور کچھ نظر نہیں آتا۔
عذرا کیوں اپنے ہاتھوں سے اپنی قبر کھود رہی ہے۔
راحیل اس لئے کہ قبر میں جاؤں گی تو بے وفاؤں کے ظلم سے نجات پاؤں گی۔
عذرا عدالت اس کی باتوں کا یقین نہ کرے۔ اس پر کسی نے جادو کر دیا۔
بروٹس راحیل! میں روم کے قانون کے مطابق تجھ سے تیسری بار اور پوچھتا ہوں کہ تو شہزادہ مارکس پر لگائے ہوئے الزامات واپس لیتی ہے۔
راحیل ہاں لفظ بہ لفظ۔
عذرا
دل آیا جب تو رک سکتا نہیں زنہار عورت کا
مزاج مرگ سے بھی مستقل ہے پیار عورت کا
مارکس
یہ کیا معنی زباں بدلی سخن بدلے ادا بدلی
یہ کیوں کر اس جفا دیدہ نے پھر طرز وفا بدلی
چھپاتی ہے گھٹا بن کر یہ میرے جرم عصیاں کو
الٰہی آج اس گلزار کی کیوں کر ہوا بدلی

بروٹس — عذرا چونکہ تم بھی اس دعوے کی تائید کرنے والے تھے اس لئے اب تم کیا کہتے ہو؟

عذرا — جس قدر افریقہ کے بیابان میں ریگ کے ذرے ہیں ان سے بھی زیادہ میرے پاس الفاظ تھے مگر اس ناعاقبت اندیش کی وجہ سے اب کچھ نہیں کہنا چاہتا۔ اور عدالت کے فیصلے کے سامنے اپنا سر جھکاتا ہوں۔

بروٹس — تو اب میرا فرض اشارہ گیا ہے کہ اپنا آخری حکم سناؤں۔ شہزادہ مارکس! عزت و آبرو کے ساتھ آپ کی رہائی کی جاتی ہے۔ راحیل اور عذرا! تمہیں ایک رومن شہزادے پر بلا ثبوت جھوٹا الزام لگانے کے جرم میں زندہ آگ میں جلائے جانے کی سزا دی جاتی ہے۔

راحیل — میرے باپ کو سزا؟ میرے باپ کو میرے جرم سے کیا سروکار؟

بروٹس — اس لئے کہ یہ تمہارا معاون و مددگار ہے۔

راحیل — نہیں نہیں! یہ ناانصافی ہے۔ ظلم ہے۔ مجھے مارو۔ برباد کردو مگر میرے بوڑھے باپ کو آزاد کردو۔

بروٹس — اب کچھ نہیں ہو سکتا۔ اجلاس برخاست۔

مارکس — بزرگ باپ! اس وفادار لڑکی نے چونکہ میرے ساتھ نہایت شریفانہ سلوک کیا ہے اس لئے اگر آپ اپنے ولی عہد اور ہونے والے شہریار کو ہمیشہ کیلئے حلقہ بگوش بنانا چاہتے ہیں تو اس کی

رہائی کی تدبیر فرمائیے۔

بروٹس: شہزادے! میرے دل میں خود نامعلوم جذبات کا تلاطم ہے۔ میں خود اس لڑکی پر۔۔۔ رحم کرنا چاہتا ہوں۔ مگر افسوس کہ قانون کا شکنجہ اسے نہیں چھوڑ سکتا۔

مارکس: کچھ بھی تدبیر فرمائیے۔ مگر اس کی جان بچائیے۔

بروٹس: اچھا آپ جائیے۔ مجھ سے جو ممکن ہوگا وہ کروں گا۔ راحیل اگر تمہارا باپ تمہارے بچانے کے لیئے تم سے کوئی درخواست کرے، تو تم منظور کرو گی؟

راحیل: دل و جان سے۔

بروٹس: عذرا! تم اپنی لڑکی کو موت کے پنجے سے بچانا چاہتے ہو؟

عذرا: دل و ایمان سے۔

بروٹس: تو اجازت دو کہ یہ اپنا مذہب چھوڑ کر ہمارے مذہب میں شامل ہو۔ اور اس کے ساتھ تم بھی ہمارے مذہب میں داخل ہو۔

عذرا: کیا دو روزہ زندگی کے لیئے تبدیل مذہب کریں؟ نہیں۔ زنہار نہیں۔ مرنا منظور ہے مگر یہ دلِ فگار عذرا تبدیلی مذہب آبائی سے مجبور ہے۔

کیا نبھاتی ہے یہ دنیا کسی انسان کے ساتھ
قسمت اس شخص کی اٹھ جائے جو ایمان کے ساتھ

بروٹس: تو کیا میری صلاح منظور نہیں؟

عذرا — ہرگز نہیں۔ اپنی بچی کو بچانے کو اور سب کچھ کرنے کو تیار ہوں مگر اپنا پیارا مذہب چھوڑنے سے لاچار ہوں

بروٹس — بدبخت یہودی میری صلاح تمہاری بقائے حیات کے لئے اور روح کی نجات کے لئے ہے۔

عذرا — آدمی کی نجات کا سچا راہنما اس کا دینی طریقہ اور آبائی عقیدہ ہے۔

؎
ہر طرف سے راستہ ہے خانۂ اللہ کا
دیر کعبہ یا کلیسا پھیر ہے اک راہ کا

بروٹس — اپنی گر جان ہے تو سب کچھ ہے

عذرا — اپنا ایمان ہے تو سب کچھ ہے

بروٹس — اپنا ایقان ہے تو سب کچھ ہے

عذرا — اپنا یزدان ہے تو سب کچھ ہے

بروٹس — عذرا عذرا! یہ میری مہربانی ہے کہ میں اس وقت تیری جان بچانے کو تیار ہوں ورنہ تو جانتا ہے کہ میں یہودیوں کی صورت تک سے بیزار ہوں۔

عذرا — ہاں! اور یہ اس بیزاری اور نفرت کا نتیجہ ہے کہ قدرت نے تمہارا غرور توڑ دیا ہے۔ تمہارا گھر بار بیوی بچے سب کچھ تم سے چھین کر تمہیں اس دُنیا میں تنہا جینے اور کڑھنے کے لئے چھوڑ دیا ہے۔

بروٹس — میری پچھلی زندگی کے واقعات تو کیسے جانتا ہے؟

عذرا — بے درد رومن! عذرا آج سے نہیں تجھے سولہ برس سے پہچانتا ہے۔

تمہیں ہو جس نے لاکھوں بچوں کو یتیم اور لاکھوں عورتوں کو بیوہ بنایا۔

خدا پر ہے ظلم آشکارا تمہارا
ہمیں یاد ہے زور سارا تمہارا
کھلے گی حقیقت ہماری تمہاری
جب انصاف ہوگا ہمارا تمہارا

بروٹس — میں نے تیری قوم کے ساتھ جو سلوک کیا وہ اس کی مستحق تھی۔ مگر اب میری مہربانی دیکھ کہ تجھے سراسر مجرم پاتا ہوں پھر بھی تیری جان بچاتا ہوں۔

عذرا — مجھے اب جان کی پرواہ نہیں ہے۔ البتہ یہ آرزو ہے کہ مرنے سے پہلے ایک پُرفن قاتل رومن کا سارا کس بل نکال دوں۔ اور اس کے پتھر جیسے کلیجہ میں ٹھکیا لے کر چھالے ڈال دوں ؎

میں ہنستا ہوں کلیجہ تھام کر روتا ہوا۔ تو ہو
مری آنکھوں میں نفرت اور تری آنکھوں میں آنسو ہو

بروٹس — میں تجھے سخت بے وقوف پاتا ہوں

عذرا — میں تجھے آج سے سولہ برس پیشتر کا واقعہ یاد دلاتا ہوں۔ جب شاہ سیزر کے ظلم سے تمام روما میں ہر طرف آگ بھڑکی تھی۔ اس وقت تیرے گھر میں ایک خوبصورت بیوی اور بیوی کی گود میں چھ مہینہ کی خوبصورت لڑکی تھی

بروٹس — اس بات کے یاد دلانے سے تمہاری کیا مراد ہے۔

عذرا — میں پوچھتا ہوں کہ ان دونوں کے آگ میں جلنے کا واقعہ تو خوب یاد ہے۔

بروٹس — ہاں میں اس منحوس دن کو جب موت نے میری بیوی اور بچی کو مجھ سے چھین لیا کبھی نہیں بھول سکتا۔

ابھی تک غم سے کر رہتا ہے ابھی تک یاد کرتا ہے
مرا لوٹا ہوا دل آج تک فریاد کرتا ہے

عذرا — تمہاری بیوی ضرور آگ میں جل کر مر گئی مگر بچی ......

بروٹس — کیا وہ زندہ رہی۔

عذرا — ہاں!

بروٹس — اسے کس نے بچایا؟

عذرا — خدا کی قدرت نے۔

بروٹس — کس نے آگ سے نکالا؟

عذرا — ایک رحم دل یہودی کے ہاتھ نے۔

بروٹس — وہ کون ہے؟

عذرا — نہیں بتا سکتا۔

بروٹس — اس کا ٹھکانا؟

عذرا — نہیں بتا سکتا۔

بروٹس — نہیں عذرا تمہیں بتانا ہوگا

عذرا — ہرگز نہیں۔ یہ ہمارا راز ہے۔ جو زندگی کا دم ساز ہے۔

بروٹس — نہیں اے عذرا مجھ پر رحم کرو۔

عذرا — رحم رحم! آج پہلا روز ہے کہ رحم کا لفظ تمہاری زبان پر آیا ہے۔

اب تمہیں معلوم ہوا ہو گا کہ رحم کی ضرورت مظلوم یہودیوں ہی کو نہیں ظالم رومنوں کو بھی ہوا کرتی ہے۔ ایک کنگال مفلس یہودی کے پاس رحم کہاں سے آیا۔ جاؤ اپنے قانون سے مانگو۔ اپنے دیوتاؤں سے طلب کرو اپنی قوم کے آگے گڑگڑاؤ۔

کیا کیا ہے عمر میں جو رحم کی سوغات آئے
بیج ہی بویا نہیں تو پھل کہاں سے ہاتھ آئے

بروٹس — بتادے عذرا بتادے! میں تم سے اپنے پچھلے قصوروں کی معافی چاہتا ہوں۔ یہ سر جو مذہبی پیشوا کا تاج پہننے کے بعد اس ملک کے بادشاہ کے سامنے کبھی نہیں جھکا وہ تیرے قدموں میں... جھکاتا ہوں۔ کیوں کیسا جھٹکا لگا؟ جب اپنے سر مصیبت آئی تو کتنی جلدی گردن جھکادی۔ جب تم نے ترس کھانے سے انکار کیا تھا اب میں رحم کھانے سے انکار کرتا ہوں۔

بروٹس — تو انکار؟

عذرا — ہزار بار

بروٹس — نہیں بتائے گا؟

عذرا — نہیں۔

بروٹس — جواب نہیں دیگا؟

عذرا — نہیں۔

بروٹس — رحم نہیں کرے گا؟۔

عذرا — نہیں نہیں نہیں۔

بردلش — اچھا نہیں تو نہ سہی۔ اب میں زبردستی تیرے سینہ سے یہ راز نکلواؤں گا تیری ایک ایک بوٹی قیمہ بنا کر کتوں کو کھلاؤں گا۔ جاؤ لیجاؤ۔

جلادو پھونک دو جھگڑا ہی سارا پاک کر ڈالو
شجر کے ساتھ ہی اس کا ثمر بھی خاک کر ڈالو
رکھو اسے کبھی وہیں جس جگہ یہ آپ رہے
اب اس زمیں پہ بیٹی رہے نہ باپ رہے

راحیل — مغرور سردار!

بردلش — ہر دار

عذرا — خبردار[۱]!

اب انہوں نے شعوری طور پر تماشائی کے ذوق کو عامیانہ پن، سوقیت اور ابتذال کی پستیوں سے نکال کر اعلیٰ ذہنیت اور فنی شعور کی بلندیوں کی طرف لے جانے کی کوشش کی ہے۔ قافیہ بندی اب مقصود بالذات نہیں۔ نہ ہی اشعار کا استعمال محض روایت تقلید کے طور پر روا رکھا گیا ہے۔ بلکہ ان ذرائع سے انہوں نے کردار نگاری۔ واقعیت اور حقیقت کو نمایاں کرنے کا کام لیا ہے۔ کردار نگاری جو پہلے بہت حد تک مفقود تھی زیادہ سے زیادہ اہمیت اختیار کرتی جا رہی ہے۔ کرداروں کے افعال اور ان کی گفتار موقع محل اور مراتب کے

۱؎ یہودی کی لڑکی۔ از آغا حشر۔ دوسرا باب۔ ساتواں پردہ۔ مذہبی عدالت ص ۲۶-۲۷۔

مطابق ہے مثلاً "بلوا منگل عرف سورداس" آغا حشر کا پہلا ڈراما ہے جس میں ہندو کردار ہندی زبان بولتے ہیں۔ پلاٹ اور واقعات کی ترتیب جو اس سے پہلے ناچ گانوں کی کثرت میں دب کر رہ جاتی تھی اب اوّلین حیثیت حاصل کر چکی ہے۔ واقعات کا پیچ و خم منطقی نتائج برآمد کرتا ہے اور حقیقت سے زیادہ قریب ہے۔

مزاح میں سطحیت اور سوقیانہ پن اس دور کے ڈراموں میں بھی موجود ہے لیکن حشر کی طبعی شوخی اور نکتہ سنجی نے بقول عشرت صاحب "ان کی ظرافت میں بے تکلفی اور بے ساختگی پیدا[1] کر دی ہے۔"

غرض اس دور سے آغا صاحب نے ابداع و اختراع کے ذاتی جوہر کی بدولت اردو ڈراما نگاری میں فن کے ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔ ایک ایسا باب جس کی تکمیل ان کے آخری دور میں باحسن طریق ہوئی ہے۔

(د) چوتھا دور
۱۹۱۷ء سے وفات تک

آغا صاحب نے اپنی بے مثال صلاحیتوں سے شعوری طور پر استفادہ کرتے ہوئے اردو ڈراما کو جس انقلابی فضا سے متعارف کرانے کی کوشش... شروع کی تھی وہ اس دور تک پوری آب و تاب کے ساتھ منصۂ شہود پر آ چکی تھی۔ آغا صاحب نے آخری دور میں جو ڈرامے لکھے ہیں وہ اردو ڈراما نویسی میں ایک اہم سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں جہاں سے یہ فن ایک بالکل نئی منفرد اور ممتاز راہ پر گامزن ہوا ہے۔

پہلی جنگ عظیم کے خاتمہ پر معاشرتی بدامنی، اقتصادی بدحالی، انتشار و

۱؎ "آغا حشر" از عشرت رحمانی ص ۲۰۷۔

خلفشار اور نئے سیاسی رجحانات نے سوچ کی نئی راہیں متعین کیں۔ زندگی کی نئی قدروں نے جنم لیا۔ نئے نظریات اور نئے تصورات پیدا ہوئے۔ ظاہر ہے ادب بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

اُردو ڈرامانگاری نے بھی زندگی کے ساتھ ناطہ جوڑا۔ اس عہد کی معاشرتی زندگی سیاسی حالات کے تحت جس نہج پر چل نکلی تھی اور زندگی کے اندر جو نئی نئی تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ افراد کے نظریات عقائد اور ذہنی میلانات میں جو ایک تموج سا پیدا ہو چکا تھا آغا حشر نے اسے اپنے فن میں سمونے کی پوری کوشش کی۔ اس دور میں انہوں نے جو ڈرامے لکھے ہیں وہ دور از کار خیالی داستانوں کی بجائے روز مرّہ کی زندگی سے قریب ہو چکے ہیں۔ تھیٹر اب محض عامیانہ اور مبتذل قسم کی عیاشی کا مرکز نہیں رہا بلکہ آغا صاحب کے ہاتھوں اسے اصلاحی اہمیت بھی حاصل ہو چکی ہے۔ آنکھ کا نشہ ترکی حور، بن دیوی، دل کی پیاس، ہندوستان، سیتا بن باس اور رستم و سہراب ایسے اعلیٰ پایہ ڈراموں نے ہندوستانی اسٹیج میں ایک ایسے انقلاب کا بیج بویا ہے جو آگے چل کر "انڈین پیپلز تھیٹر"، اور "پرتھوی تھیٹر" جیسے اداروں کے قیام کا سبب بنا ہے[۱]۔ اس سے پہلے نہ تو ڈرامانویسوں نے اس صنف

۱۔ "انڈین پیپلز تھیٹر" نے ڈراما کو ہندوستانی زندگی سے ہم آہنگ کرنے کی مستحسن کوشش کی ہے اور عام مسائل حیات کو خالص ہندوستانی انداز میں اور خالص فنی خصوصیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس تحریک کے زیر اثر چند ڈرامے اُردو میں لکھے گئے ہیں۔ جن میں سے سردار جعفری کا ڈراما "یہ کس کا خون ہے" خواجہ احمد عباس کے ڈرامے (بقیہ حاشیہ صفحہ آئندہ)

کو ایک فنِ لطیف کی حیثیت سے پہچاننے کی کوشش کی تھی اور نہ یہ ذوق ڈراما دیکھنے والوں میں موجود تھا۔ یہی وجہ ہے کہ گذشتہ عہد کے ڈراموں میں سے فنی عناصر تلاش کرنا عبث معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس دور میں آغا حشر نے اُردو ڈرامے کو فنی خصوصیات سے روشناس کرتے ہوئے جس دور کا آغاز کیا ہے اسے ڈرامائی شعور کا اوّلین مرحلہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کے لئے ان کو کاوش بھی کرنی پڑی اور طویل انتظار بھی۔ چنانچہ انہوں نے خود بھی اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے۔

"...... میں وقت اور سوسائٹی کی حالت کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھتا ہوں اور اس کے مطابق اپنا اصلاحی پروگرام مرتب کرتا ہوں۔ میں نے مقفی اور بے سرو پا ڈراموں کو جن کا آج سے بیس برس پہلے بہت رواج تھا اسٹیج کو خیرباد کہنے پر مجبور کر دیا ہے۔ لیکن مجھے پبلک کو ادبی ڈرامے کے لئے تیار کرنے کی خاطر کئی سالوں تک انتظار کرنا پڑا ۔[1]"

جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے اُردو ڈرامے کی تمام تاریخ اندر سبھائی اندازِ تمثیل کی ایک بالکل سپاٹ، جامد اور ساکن داستان معلوم ہوتی ہے جس میں

(حاشیہ گذشتہ سے پیوستہ) "یہ امرت ہے" اور "زبیدہ" قابل ذکر ہیں "دھرتی کے لعل" اور "ڈاکٹر کوٹنس کی امر کہانی" بھی اس تحریک کی پیداوار ہیں "اُردو ڈراما" از شبیر حسن اختر۔ نئی قدریں حیدرآباد جولائی ۱۹۶۱ء)

(حاشیہ صفحہ ھٰذا) [1] ہندوستان کے شیکسپیر آغا حشر کاشمیری ڈراما کیوں کر لکھتے تھے؟۔ مضمون از منصور احمد (ادبی دنیا سالنامہ ۱۹۳۵ء)

شروع سے لے کر آخر تک ڈرامانویسی محض گانوں، ناچوں اور لطیفہ بازیوں کے مجموعہ کے سوا کچھ نظر نہیں آتی۔ ڈرامے میں واقعات اور کرداروں کو کیا اہمیت حاصل ہے؟ واقعات کی ترتیب اور اُن کا اُتار چڑھاؤ ڈرامائی اسٹیج پر کس مخصوص ہیئت کا حامل ہوتا ہے؟ کردار اور واقعات کا باہمی ربط کیا معنی رکھتا ہے؟ یہ تمام باتیں محض ایک ضمنی حیثیت رکھتی تھیں؟ اور ان تمام خامیوں کا سبب وہی اندر سبھائی اثر تھا[1]"

لیکن آغا حشر نے اس دور میں اپنے فنی شعور کو اردو ڈرامانویسی کے ایک نئے باب کے اضافے کے لئے نہایت چابک دستی سے استعمال کیا ہے۔ آغا حشر نے اپنے آخری زمانے میں جو معرکۃ الآرا ڈرامے لکھے ہیں۔ ان کے واقعات میں نہ صرف تنوع، رنگا رنگی اور بوقلمونی ہے بلکہ یہ واقعات زندگی سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی ترتیب میں فنی سلیقہ اور ہنرمندی نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ واقعات کو دوسرے تمام اجزا پر فوقیت دے کر آغا صاحب نے اپنے تمثیلی شعور کا مظاہرہ کیا ہے۔ اشعار، گانے، مزاح اور

---

[1] اردو ڈرامانگاری پر اردو کے سب سے پہلے ڈرامہ "رادھا کنہیا" کا کوئی اثر نہیں پڑا۔ کیونکہ وہ عوامی اسٹیج پر پیش نہیں کیا گیا تھا۔ ورنہ اردو ڈرامانویسی فنی لحاظ سے بہت ترقی پذیر ہو چکی ہوتی۔ کیونکہ "رادھا کنہیا" میں ڈرامائی عناصر اندر سبھا سے کہیں زیادہ موجود تھے۔ لیکن چونکہ اندر سبھا سب سے پہلا ڈرامہ ہے جو عوامی اسٹیج پر کھیلا گیا اس لئے اس کا اثر بڑا ہمہ گیر پڑا اور چونکہ رقص وسرود اس کی گھٹی میں پڑا ہوا تھا اس لئے جب اردو ڈرامہ کھیلا پھولا تو یہ اثر اس پر بھی بدرجۂ اتم موجود رہا۔ گویا اس نے یہ اثر وراثت میں پایا۔

(اے بی اشرف)۔

رقص واقعات کے تحت ذیلی حیثیت سے لائے گئے ہیں۔ غرض اس حقیقت سے بقول عشرت رحمانی انکار نہیں کہ "حشر نے ہندوستانی اسٹیج کو ایسے وقت میں اپنی اصلاحی تحریروں سے سجایا اور چمکایا جبکہ وہاں پرستان کے شہزادوں اور پریوں کے گانوں اور فرضی شہنشاہیت کی ہنگامی دھوم دھام کے سوا کچھ نہ تھا۔۔۔۔۔ حشر نے ایک عظیم فن کار کی حیثیت سے اپنے موجودہ زمانے کے انداز کو سمجھ کر تہذیب و معاشرت کی اصلاح پر بھی نظر رکھی اور فن ڈراما اور اسٹیج کو بھی نئی قدروں سے روشناس کرایا[۱]"

اس دور کے ڈراموں میں انداز بیان اس عہد کی بدلتی ہوئی ادبی روایات کا مظہر ہے۔ سادگی اور روانی کے ساتھ ساتھ اس میں تاثر اور ادبیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ رعنائی خیال اور شیرینی بیان ان کا وصف خاص ہے ۔۔ "رستم و سہراب" کی ابتداء اس طرح سے ہوتی ہے۔

توران کا دلفزا جنگل

(رستم حسین گھوڑے پر سوار خراماں خراماں آتا ہے)

رستم دنیا کے لئے روشنی، پھولوں کیلئے مسکراہٹ، پرندوں کیلئے زمزمہ، دریاؤں کے لئے ترنم ریز روانی، سوئے ہوئے قوائے عمل کے لئے بیداری کا پیغام لانے والا آفتاب افق مشرق کی پیشانی پر تاج

۱۔ "تعارف" (رستم و سہراب) مرتبہ عشرت رحمانی ص ۸

زر افشاں کی طرح چمک رہا ہے۔ کتنا پر جلال نظارہ! یہ معلوم ہوتا ہے کہ آفتاب نہیں ایک نورانی کتاب ہے جس میں دنیا جاگنے کے بعد اپنے ماضی کے خواب کی تعبیر پڑھ رہی ہے۔ ستاروں کے ملک سے آیا ہوا ایک نورانی فرشتہ ہے جس سے کائنات کی ہر شے زندگی کی برکتیں مانگ رہی ہے۔ آسمان کی مانند! اس زمین پر بھی ہر روز اسی طرح طلوع و غروب کے منظر دکھائی دیتے ہیں۔ انسانوں کی قسمت کا ستارہ اور قوموں کے اقبال کا آفتاب کبھی یوں ہی گمنامی کی رات کا سیاہ پردہ ہٹا کر شہرت کی فضا میں چمکتا کامیابی کے سنہرے، دلوں پر حکومت کرتا اور آخر دنیا کی یادداشت و تواریخ کے صفحوں پر اپنے دھندلے یا روشن نشان چھوڑ کر شام فنا کی تاریکی میں غائب ہو جاتا ہے۔ ؎

دنیائے بے ثبات میں ہر شے ہے تیز گام
ہر دن کے ساتھ رات ہے ہر صبح کی ہے شام
رنگ زوال سب میں ہیں رنگ گل کبھی خار بھی
دھوکا ہے اس چمن کی خزاں کبھی بہار بھی

(گھوڑے کی پیٹھ سے اترتا ہے)

آفتاب کی سنہری کرنوں کے ساتھ چاروں طرف خوبصورتی اور رنگینی بکھری ہوئی ہے۔ اور پرندوں کے ترانوں پر ہوائیں رقص کر رہی ہیں۔ زمین پر صبح کی روشنی، پھولوں کی خوشبو اور بلبل کے نغموں کا سیلاب بہہ رہا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ جنگل قدرت کا بنایا ہوا ایک شعر اور یہ سرخ زرد پھول

اس شعر کے استعارے ہیں ع۱ ۔"

....

اس باب کا تیسرا سین ملاحظہ فرمائیے ۔ انداز بیان کتنا نکھرا ہوا ہے اور تحریر میں شگفتگی اور شعریت کا اعلیٰ معیار قائم ہے ۔

تہمینہ: نیلا آسمان ہنستا ہوا چاند جگمگاتے ہوئے تارے کتنی حسین رات دن کے سوتے ہی دنیا کی خوبصورتی جاگ اٹھی ۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ درخشاں نظارے قدرت کی شاعری ہے اور رات چاندنی کی چادر اوڑھے ہوئے اس حسین شاعری کا مطالعہ کر رہی ہے ۔

کنیز: اور مجھے یہ معلوم ہوتا ہے کہ سمنگان کی شہزادی کے حسن کا مقابلہ کرنے کے لیے نیلم کے تخت پر بیٹھی رات کی ملکہ چاند کا آئینہ سامنے رکھ کر اپنے سیاہ بالوں میں تاروں کے موتی پرو رہی ہے ۔

تہمینہ: تم نے میرے حسن کی تعریفیں کرنا کس سے سیکھا ہے ؟

کنیز: حسن کے مصاحب سے ۔

تہمینہ: کون مصاحب ؟

کنیز: آپ کا آئینہ ۔ وہی آئینہ جس کے اندر سے آپکا چہرہ اس طرف نظر آتا ہے ۔ گویا چاندی کے چشمے میں سونے کا پھول تیر رہا ہے

تہمینہ: آئینہ تو خوشامدی ہوتا ہے ۔

ع۱ "رستم و سہراب" ۔ مرتبہ عشرت رحمانی، باب اوّل ۔ سین اوّل ص ۲۶ ۔ ۲۷ ۔

کنیز — معاف کیجئے وہ بدصورت چہرے کی کبھی خوشامد نہیں کرتا۔

تہمینہ — اری بیوقوف! عورت کا حسن وہم کا خواب و خیال، حماقت اور یقین کی دیوانگی ہے۔ وہ خوبصورتی جو عمر بڑھنے سے کے ساتھ کم ہوجاتی ہے ڈوبتے ہوئے دن کی روشنی کی طرح پھیکی پڑ جاتی اور بجلی کی طرح چمک کر پھول کی خوشبو کی طرح اڑ جاتی ہے۔ میں اس آنی اور فانی خوبصورتی کو عورت کے ساتھ جوانی کا مذاق سمجھتی ہوں[1]۔

"ترکی حور" کا اقتباس درج کرتا ہوں۔ ادیبانہ رنگ و آہنگ سادگی اور پرکاری اور شعریت کا بھرپور رنگ نمایاں ہے۔

فریبے کا محل

(رشیدہ کا آنا)

رشیدہ — تمام شب کا جاگا ہوا چاند ستاروں کی روشنی گل کر کے سوگیا۔ رات کی سیاہ چادر میرے آنسوؤں سے دُھل کر سفید ہوگئی۔ روشن دن، مشرق کی کھڑکی کھول کر جھانکنے لگا۔ لیکن وہ جن کا انتظار کرتے کرتے ساری رات آنکھوں میں کٹ گئی ابھی تک نہیں آئے۔

دیکھئے کب۔ دیکھتے ہیں مڑ کے وہ گھر کی طرف
کان آہٹ پر لگے ہیں اور نظر در کی طرف

---

[1] "رستم و سہراب" مرتبہ عشرت رحمانی پہلا باب سین تیسرا ص ۱۴۱ - ۱۴۲

ایاز کا آنا

ایاز: بیٹی رشیدہ! انتظار میں شام سے صبح ہو گئی۔ جاؤ ذرا آرام کر لو۔ کب تک جاگو گی اور کب تک پتھرائی ہوئی آنکھوں سے دروازہ کی طرف ٹکٹکی لگائے رہو گی۔

رشیدہ: آہ ایاز! مجھے دو دن سے ڈراؤنے خواب اور بدشگونیاں نظر آ رہی ہیں ؎

آسماں کی گردشیں ہیں کس نئی تدبیر میں!
اور کیا لکھا ہے اس پھوٹی ہوئی تقدیر میں۔

ایاز: کل شام کو گھر کس کے ساتھ گئے تھے؟

رشیدہ: غانم کے ساتھ۔

ایاز: کیا کروں۔ غانم تمہارا دور کا رشتہ دار ہے۔ ورنہ میں اس بے اصول یار مار آدمی کو کبھی اس کے گھر کے دروازے کے اندر قدم نہ رکھنے دیتا۔

رشیدہ: لیکن وہ اسے رشتہ دار ہی نہیں اپنا سب سے بڑا خیرخواہ دوست بھی سمجھتے ہیں

ایاز: لیکن یہ دوست ہی ان کا سب سے بڑا دشمن ثابت ہوگا۔ وہ میری باتیں مانیں یا نہ مانیں لیکن میں نے انہیں خبردار کر دیا ہے کہ زہر اور آگ سے دوستی کر لو لیکن اس غانم سے دوستی نہ کرو۔ دوستی کے غلاف میں چھپی ہوئی تلوار ہے آج چمک کر ملیگا اور کل گلا کاٹ کر الگ ہو جائیگا[1]۔

۱۔ "ترکی حور" مرتبہ عشرت رحمانی۔ پہلا باب۔ منظر نمبر ۱ ص ۲۱ - ۲۲

اس دور کے ڈراموں کے مکالمات نہایت سادہ سلیس اور رواں ہیں۔ اشعار کا استعمال ان مکالمات کے تاثر کو گہرا کرتا ہے۔ گانوں کی تعداد حیرت انگیز حد تک گھٹ چکی ہے۔ اس دور کے بیشتر ڈراموں میں زیادہ سے زیادہ آٹھ دس گانے شامل کئے گئے ہیں حتیٰ کہ رستم وسہراب' میں صرف ایک گانا ہے۔ نظم کا غلبہ ختم ہو چکا ہے۔ مکالمات نثر پر مشتمل ہیں۔ اور ان میں فطری رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن ڈرامائیت اور بلند آہنگی میں کبھی فرق نہیں پڑا۔ غرض اس دور میں آغا صاحب کا فن اپنی پوری جلوہ سامانیوں اور فنی پختہ کاریوں کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے خلاصہ احوال یہ کہ بقول عشرت رحمانی "اس دور میں آغا صاحب نے اپنے ڈراموں کے پلاٹ ملک کی عام زندگی سے متعلق معاشرتی اور قومی بنائے۔ اسلوب و انداز میں بھی بہت کچھ تبدیلی کی۔ مکالموں میں مقفی اور مسجع ترکیبیں ختم کر دیں سیدھی سادھی نثر پر زیادہ زور دیا۔ اور بے جا شعر خوانی برائے نام رہ گئی۔ گانوں کا رنگ بھی بڑی حد تک بدل ڈالا۔ غرض نئی ڈرامانگاری اور نئے اسلوب کی طرف تیزی سے ترقی کا قدم بڑھایا۔"[1]

آغا حشر نے اس دور میں اردو کے علاوہ بہت سے ہندی ڈرامے بھی تصنیف کئے۔ جن میں آنکھ کا نشہ، بھارت رمنی، سیتا بن باس، بھیشم پرتگیا، بھارتی بالک وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان ہندی ڈراموں کو دیکھ کر اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ آغا صاحب کو نہ صرف ہندی زبان و بیان پر عبور حاصل تھا بلکہ انھیں علم الاصنام ہند روایات اور ہند و عقائد نظریات کا بھی گہرا علم تھا۔ عشرت رحمانی لکھتے ہیں۔ ....

۱ع تعارف "حشر کی حور" مرتبہ عشرت رحمانی۔

"آغا صاحب کو ہندی زبان پر اتنا ہی عبور تھا جتنا کہ ایک چیدہ پنڈت مہاشے کو ہو سکتا ہے اور انھوں نے محض ہندی زبان ہی پر درک حاصل نہیں کیا تھا بلکہ سنسکرت ادب اور ہندو دیو مالا و مذہبی معلومات کی کماحقہٗ واقفیت بھی حاصل کی تھی۔ یہ علم اور زبان انھوں نے خصوصیت سے اس وقت حاصل کی جب مولانا ابو الکلام آزاد اور خواجہ حسن نظامی کے ساتھ شدھی اور سنگھٹن کی ہندو تحریک کے خلاف اسلامی تبلیغ کا کام شروع کیا۔[1]" یہاں ان کے ہندی ڈراموں کے چند اقتباسات پیش کئے جاتے ہیں۔ جن سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکے گا کہ آغا حشر ہندی زبان سے کماحقہٗ واقف تھے اور زبان و بیان پر کامل عبور رکھتے تھے۔

امبا کسی میں سہائتا کرنے کی شکتی نہ دیکھ کر میں نے آج بھگوان بھرگوئی شرن لی ہے کیونکہ جو بھاگے ہیں جو دکھی ہیں جو تر دیئے ہیں انھیں وہی جگہ شانتی مل سکتی ہے۔ مرتیو کی گود میں یا نارائن کے چرن میں۔

بھیشم شرن لینے کا کارن؟۔

امبا پتا کے گھر کا سکھ۔ پتی کے ہردے کا وشواس۔ تینوں میں سر اونچا... رکھنے کا ادھیکار ان سب سے مجھے الگ کر دینے کے بعد کارن پوچھتے ہو؟ کارن تم ہو۔ کارن تمہارا انیائے ہے۔ تم سوئمبر میں کیوں آئے تھے؟ میرے ملاٹ میں۔ لکھے ہوئے اکشوں کا ارتھ بدلنے کے لئے تمہیں وہاں کس نے بلایا تھا؟

بھیشم دیوی ....

ع[1] "آغا حشر" از عشرت رحمانی ص ۸۴۔

امبا: استری کا روپ - پریم سیوا ایک پرش کے لئے بیاہ کے دیوتا کے اشیرواد ہیں - ہیں روپ بھی لئے گئی تھی اور پریم بھی - کنتو سنو - سالوراج نے کیا کہا؟ اس نیچ نے گھرنا اور اپمان کے ساتھ کہا کہ ناری اپنا روپ اور پریم لے کر لوٹ جائیں بھیشم کے سونگھے ہوئے پھولوں کا ہار پہننا نہیں چاہتا

بھیشم: اوہ منشیہ تو سندیہ اور ایرشا سے ایسا اندھا ہو جاتا ہے - اپرادھی تجھے بھگوان سنہار کریں گے ؟

امبا: دیوبرت - تم ہی مجھے سوئمبر سے ہر لائے تھے اس لئے میرے سروناش کا مول کارن سالو نہیں تم ہو - بولو - بولو اب میں یہ کلنک لگا ہوا منہ لے کر پتا کے سامنے بھائیوں کے سامنے سنسار کی ستیوں کے سامنے کس طرح جا سکتی ہوں - گنگا کے بیٹے یدی تم ایک استری کی لاج اور مان کی رکھشا کرنا دھرم سمجھتے ہو تو اپنی دھرم پتنی بنا کر اس کلنک سے میرا ادھار کرو -

بھیشم: دھرم پتنی؟ دیوی کیا تم نے نہیں سنا کہ میں بیاہ نہ کرنے کی پرتگیا کر چکا ہوں -

امبا: تو کیا تم نے بیاہ نہ کرنے کی پرتگیا کے ساتھ ایک راج کنیا کی سکھ شانتی لوٹ لینے کی بھی پرتگیا کی تھی؟ ایک ہاتھ جوڑ کر دیا کی بھیک مانگنے والی ابھاگن کو دیا نہ دینے کی بھی پرتگیا کی تھی؟

دیوبرت جس سے اپنے منگل کے سوا انسان کا کلیان نہ ہو اس

پرتگیا کا پالن کرنا پاپ ہے اور جس سے اپنا نقصان ہوتے بھی دوسرے کا بھلا ہو سکے۔ اس پرتگیہ کو بھنگ کر دینا پن اور دھرم ہے ؎۱

پھول کماری: آہ میں آگ میں گر چکی ہوں۔ زہر کا پیالہ پی چکی ہوں۔ کنارے پہ ٹکرا کر منجدھار میں پھنس چکی ہوں۔ اب میری ہائے ہائے سے کیا ہوتا ہے۔

نتیجہ: اس سورگ روپی نرگ میں ہر طرف سکھ ہی سکھ ہے۔ لیکن یہ سکھ آتش بازی کے اناری روشنی، موم کے موتی، کاغذ کے پھول ہیں۔ ان میں سوندریہ ہے مہانتا نہیں۔ چمک ہے تیج نہیں۔ جلن ہے شانتی نہیں۔ لے لو بہاری بابو اپنے کپڑے، یہ گہنے۔ اپنے دیئے ہوئے سکھ واپس لے لو اور میری چھنی ہوئی لاج اور میرے پچھلے دکھ مجھے دے دو۔

بہاری بابو: رمنی۔ تمہاری اوستھا اس ندی کے سمان ہے۔ جس کی لہروں سے بسنت کی ہوا کنارے پر کھلے ہوئے پھولوں سے اور ان کی خوشبو سے کھیل رہی ہے۔ اب اس سکھ شانتی میں دکھ کے طوفان کی کامنا نہ کرو۔ یہاں کس چیز کی کمی ہے اور کیا چاہتی ہو۔

بہاری بابو: جس دن سے یہ دھرتی پیدا ہوئی ہے۔ اس دن سے دھرتی پر پاپ اور پن کا کھیل ہو رہا ہے۔ تمہارے غصہ کرنے سے یہ کھیل بند نہ ہو جائے گا۔ اس لیے پچھلی باتوں کو جاگتے میں دیکھا ہوا سپنا

؎۱ بھیشم پرتگیا (آغا حشر) از عشرت رحمانی، ص ۱۴۸ - ۱۴۹ -

سمجھ کر بھول جاؤ۔ روپے لٹاؤ۔ روپیہ لوٹو۔ دھنیہ لو پریم دو۔

پھول کماری: دھرم لینے کے بعد اب پریم مانگتے ہو۔ پریم اور اس بازار میں۔ پریم اور اس گھر میں۔ کیچڑ میں موتی۔ اور ریت میں کنول پیدا نہیں ہوتے پریم گرہست گھر کی استریوں کے پاس ماں بہن بیٹیوں کے پاس ہوتا ہے۔ ولیشیا کے پاس نہیں ہوتا۔

بہاری بالو: پتھر میں بھی چنگاری ہوتی ہے۔ پھر ولیشیا کے ہردے میں پریم کیوں نہیں ہوتا۔

پھول کماری: اس لئے پریم سوگیہ کا پھول ہے اور یہ پھول پاپ کی گندی اور گرم ہوا میں آتے ہی مرجھا جاتا ہے۔ ولیشیاؤں کے پاس لوبھ۔ سوارتھ۔ بناوٹ۔ دھوکہ جھوٹ کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ ان کا پریم قصائی کی چمکار' ان کی ہنسی ٹھنڈی آگ' ان کی باتیں میٹھا زہر۔ اور ان کا روپ کتوں کی جھوٹی کی ہوئی مٹھائی ہے۔[1]"

ستم خانہ

سرجینی: بس اور نہیں۔ اگر تمہارے پاس میرے لئے دیا نہیں ہے تو کیا اپنے لئے دھرم بھی نہیں ہے؟

بینی: سنسار کا ہر ایک منش دھرم کی پوجا کر سکتا ہے۔ کنتو کبھی ایسا ہے

---

(۱) بھارتی بالک۔ (آغا حشر)' از عشرت رحمانی' ص ۱۵۴ - ۱۵۵

بھی آجاتا ہے جو دھرم کو استری کے روپ کی پوجا کرنی پڑتی ہے۔

سروجنی — استری کے روپ کی پوجا دھرم نہیں۔ منش کی لالسا کرتی ہے۔ ہٹو مجھے جانے دو۔

بینی — ٹھہرو۔ میری آگیا بنا تم یہاں سے نہیں جا سکتیں۔

سروجنی — تمہاری آگیا۔ تم کون ہو جو مجھے روکتے ہو؟

بینی — ابھی تک نہیں پہچانا۔ اچھا تو اب پہچانو (حلیہ تبدیل کر لینا)

سروجنی — یہ کیا! دو مونہے سانپ کی طرح منش کے دو روپ بولو۔ بولو تم تانتوک نہیں تو پھر کون ہو؟

بینی — یہ بھی جاننا چاہتی ہو! اچھا تو سنو میرا نام بینی بالو ہے۔

سروجنی — یہ نام تو میں نے اپنے سوامی کے منہ سے کئی بار سنا ہے۔ تمہیں تو میرے پتی دیو اپنا متر بتاتے تھے۔

بینی — جب تک تمہارے روپ کی بھگتی نہیں سیکھی تھی تب تک میں تمہارے پتی کا متر تھا۔ کنتو متر کا اور متر کی روپ ان استری کا منا دونوں ساتھ نہیں رہ سکتی۔ اس ہردے میں اور کوئی نہیں ہے۔ کیوں ایک ہی ہے اور وہ تم ہو۔

سروجنی — دیکھو۔ دیکھو۔ میں تمہارے متر کی استری ہوں اور متر کی استری بہن کے سمان ہوتی ہے۔ میں دھرم کے نام پر دہائی دیتی ہوں کہ بھائی بہن کے سنتوش رکھشا کرو۔

بینی — میں اس مکھ سے اپدیش کی اشرادھنا نہیں۔ پریم کی مدھر اگنی

سُننا چاہتا ہوں سُندری ان نیلے کومل رسیلے ہونٹوں سے ایک بار کیول ایک بار پریتم کہہ کر پکار دو۔ اور ان گوری گوری کلائیوں کو میری گردن میں ہیرے کے ہاروں کی طرح چمک اٹھنے دو۔ کیا تم نہیں جانتیں کہ میں تمہاری روپ وان مورتی کو کتنا پریم کرتا ہوں۔

سروجنی — سُن کامی پرش۔ سُن جس پریم میں پتا کے پریم کا گورو بھائی کے پریم کا تیج اور پتی کے پریم کی پوترتا نہ ہو ناری اس گھرنت پریم پر تھوک دیتی ہے۔ ناری کے ہردے کی دیا سارے سنسار کیلئے ہے۔ کنتو ناری کے ہردے کا پریم کیول پتی کے لئے ہے [1]۔"

آغا حشر نے آخری دور میں وہ انقلاب بھی اپنی آنکھوں سے دیکھا جو متکلم فلموں کی مقبولیت کے باعث اردو ڈراما نویسی میں نمو پا چکا تھا۔ چنانچہ انہوں نے وقت کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے ساتھ ساتھ اردو ڈراما نگاری کو اسٹیج کی بجائے سینما کے پردہ سیمیں پر منتقل کرنے میں بھی اپنی مہارت کا ثبوت دیا۔ جو اہمیت اسٹیج کئے جانے والے ڈراموں میں حاصل تھی متکلم فلموں کا ابتدائی دور بھی آغا حشر کی خدمات کا مرہون احسان ہے۔ اسٹیج اور سینما کی ٹیکنیک میں جو فرق ہو سکتا ہے اسے آغا حشر بخوبی پہچانتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے متکلم فلموں کے لئے جو ڈرامے لکھے وہ بھی آغا حشر

---

[1] آنکھ کا نشہ۔ باب دوسرا۔ سین چوتھا۔ (آنکھ کا نشہ اور دوسرے ڈرامے) انارکلی کتاب گھر بار اوّل ۱۹۵۷ء ص ۱۴۲ - ۱۴۵ -

کی بالادستی کے آئینہ دار ہیں۔ شیریں فرہاد، عورت کا پیار، یہودی لڑکی، سوَرداس، قسمت کا شکار، سیتا بن باس، آج بھی متکلم فلموں کے شاہ کار ڈراموں کی صف میں شمار کئے جاتے ہیں۔

آغا حشر کی ڈرامانگاری کے مختلف ادوار کا جائزہ لینے کے بعد آخر میں ہم پروفیسر سیّد وقار عظیم کے الفاظ میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ "حشر کے ڈراموں کی ساری داستان فنی ارتقاء کی بڑی دلکش اور دلنشیں... داستان ہے۔ اردو ڈراما میں (بلکہ بیسویں صدی کے ہندوستانی ڈراما میں) فن اور اسٹیج کی جتنی روایتیں اس وقت عام ہیں ان پر رنگ حشر کی مہر کی ثبت ہے[۱]"

(۲)

پلاٹ

آغا حشر کے فن پر مجموعی بحث کرنے کے بعد اب ان کے ڈراموں میں پلاٹ، کردار نگاری اور مکالمہ نگاری کی الگ الگ گفتگو ضروری معلوم ہوتی ہے۔ پلاٹ کردار اور مکالمہ ڈراما کے ارکان ثلاثہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ سید بادشاہ حسین کے بقول "ایک اچھے ڈرامہ کی تخلیق اس وقت ہوسکتی ہے جبکہ مصنف کو نہ صرف ان تینوں لوازمات پر انفرادیانہ قابو حاصل ہو بلکہ ان کے

---

[۱] "آغا حشر اور ان کے ڈرامے" (مقدمہ) از پروفیسر سید وقار عظیم ص ۶۲

.....

صحیح اجتماعی امتزاج کا سلیقہ بھی ہو۔[1]"

ارسطو نے ڈراما کو جن چھ اجزا کا مرکب قرار دیا ہے ان میں سے اس نے پلاٹ یا قصہ کی اہمیت کو سب پر فوقیت دی ہے۔[2] آگے چل کر اگرچہ رفتہ رفتہ ڈرامے میں کرداروں کو پلاٹ کے مقابلے میں زیادہ اہم سمجھا جانے لگا۔ لیکن پلاٹ کی اہمیت اپنی جگہ پر مسلم ہے کیونکہ اس کے بغیر ڈرامے کا تصور بھی ممکن نہیں۔ ڈراما ہر صورت میں کسی نہ کسی واقعہ کی بنیاد پر کھڑا ہوتا ہے۔ یہ بات اور ہے کہ ان واقعات کی ظاہری شکل وصورت اور قدوقامت ناول اور دوسری بیانیہ اصناف سے مختلف ہوتی ہے۔ کسی واقعہ، قصہ یا کہانی کو ڈرامائی اسٹیج پر پیش کرنے سے پہلے اسے ایک ایسی مخصوص وحدت میں ضم کرنا پڑتا ہے جو اختصار، ارتکاز اور توازن کی حامل ہو اور جو ہر قسم کے حشو وزوائد سے یکسر معرا ہو۔[3]

---

[1] ڈراما میں مکالمہ کی اہمیت از سید بادشاہ حسین (افکار دس سالہ نمبر ۵۵ء) ص ۲۶۰

[2] ان عناصر میں سب سے زیادہ اہم واقعات کا مجموعہ یا روئیداد (پلاٹ) ہے کیونکہ ٹریجڈی انسانوں کی نقل نہیں بلکہ اعمال کی نقل ہے ... پھر یہ کہ ٹریجڈی بغیر عمل کے قائم نہیں رہ سکتی۔ اطوار کے بغیر اس کا باقی رہنا ممکن ہے ... فرض کرو کہ کوئی شخص بہت ساری تقریریں ایک سلسلے میں پیوست کر دے اور ان میں اطوار واضح طور پر نمایاں ہوں۔ اور زبان اور تاثرات اچھی طرح ادا کئے گئے ہوں تو محض ٹریجڈی کا مخصوص اثر پیدا کرنے کے لئے یہ کافی نہ ہوگا۔ مقابلتہً یہ مقصد اس صورت میں زیادہ اچھی طرح ادا ہوگا کہ کوئی ٹریجڈی اس لحاظ سے (باعتبار اطوار، زبان، تاثرات) ناقص ہی کیوں نہ ہو لیکن اس کی روئیداد اور واقعات کا اجتماع ٹھیک ہے۔

(بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد ص ۴۶ - ۴۷)

اگر آغا حشر کے ڈراموں کو ان بنیادی اصولوں پر پرکھا جائے تو ان کے بیشتر ڈرامے فن کے معیار پر پورے اُترتے نظر نہیں آتے۔ پلاٹ کے اعتبار سے آغا حشر کے ڈراموں میں بہت سی خامیاں موجود ہیں۔ نظم اور ترتیب کا فقدان جزئیات نگاری کی کمزوریاں اور حشو و زوائد کی بے جا بھرمار کم وبیش ان کے تمام ڈراموں میں ملتی ہیں۔ بایں ہمہ آغا حشر کی اہمیت اس لحاظ سے مسلّم ہے کہ انہوں نے پلاٹ کے سلسلے میں اجتہاد اور اختراع سے کام لے کر اُردو ڈراما کو پلاٹ کی بہت سی خامیوں سے پاک کرنے کی انقلاب آور کوششیں کی ہیں۔ انہوں نے ڈرامے سے ان قیاسی اور دور از کار واقعات کو خارج کیا جو اندر سبھا کے زمانے سے اُردو ڈراما پر مسلط چلے آرہے تھے۔ اس کے علاوہ انہوں نے پلاٹ کو بے جوڑ ناچ گانوں کے بوجھ سے آزاد کیا۔ آغا حشر سے پہلے اُردو ڈراما کی کل کائنات مافوق الفطرت واقعات، جنوں، پریوں کی کہانیوں اور رقص و سرود پر موقوف تھی۔ آغا صاحب نے اس روش سے انحراف کرتے ہوئے زندگی کے عام واقعات کو ڈراموں کا موضوع بنایا۔ سیدھے سادے معاشرتی واقعات پیش کئے اور کہانی کی فضا میں واقعیت کا رنگ بھرنے کی بڑی کامیاب کوشش کی۔ حتیٰ کہ انہوں نے تراجم میں بھی ایک ایسی مانوس فضا قائم کی کہ ان میں مغائرت اور اجنبیت کا احساس باقی نہیں رہا۔ مُرید شک، شہیدِ ناز، اسیرِ حرص، صیدِ ہوس، اور سفید خون یہ سب ڈرامے شیکسپیئر کے

ع۱۔ بقول ڈاکٹر سلام سندیلوی ڈراما نگار کا فرض ہے کہ وہ فضول چیزوں کو ڈرامے سے خارج کر دے اور نہایت ضروری اور اہم واقعات کو پیش کرے (ادب کا تنقیدی مطالعہ ص ۱۰۴)

ڈراموں سے ماخوذ ہیں۔ لیکن حشر نے ان کی جزئیات کو مقامی رنگ دے کر زیادہ سے زیادہ قابلِ یقین اور اثر انگیز بنانے کی کوشش کی ہے۔

ڈرامے کا نقطۂ آغاز نہایت ہی اہم مرحلہ ہوتا ہے۔ یہیں سے ڈرامے کا عمل شروع ہوتا ہے۔ اور اس مرحلے سے ڈراما نویس تماشائی کی دلچسپی کو اپنی گرفت میں لے کر آگے بڑھتا ہے۔ اس لئے یہ حصّہ ڈرامائی پلاٹ کا اہم ترین حصّہ تصوّر کیا جاتا ہے۔ لیکن آغا حشر کے ڈراموں کا آغاز ہمیشہ مجموعی پلاٹ سے بالکل کٹا ہوا ہوتا ہے اور اکثر و بیشتر گانوں یا غیر اہم واقعات پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس کا سبب یہ تھا کہ تماشائی وقت کی پابندی کا خیال نہیں رکھتے تھے۔ کھیل شروع ہونے کے بعد بھی ان کی آمد کا سلسلہ شروع رہتا تھا جس کی وجہ سے تھیٹر میں ایک کھلبلی سی مچی رہتی تھی۔ آغا حشر اس صورتِ حال کے پیشِ نظر اہم واقعات کو شروع میں پیش کرنے سے احتراز کرتے تھے تاکہ بعد میں آنے والے تماشائی کو کسی قسم کی کمی کا احساس نہ ہو[1]۔

پلاٹ میں تصادم (CONFLICT) اور تعطل و تذبذب (SUSPENSE) کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ یہی وہ عناصر ہیں جن کی بدولت ڈرامائی محاسن کا حامل بنتا ہے۔ اور اس کی بدولت تماشائی پر ایک انتظاریہ کیفیت مسلّط رکھی جا سکتی

---

[1] مثال کے طور پر "ترکی حور" "سفید خون"، "اسیرِ حرص"، "خوبصورت بلا"، "یہودی کی لڑکی"، "نیک پروین عرف سلور کنگ"، "خواب ہستی"، "آنکھ کا نشہ"، یہ سب ڈرامے گانوں سے شروع ہوتے ہیں۔ "رستم و سہراب" کا آغاز ایک طویل خود کلامی سے ہوتا ہے۔ جس میں منظر کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ علیٰ ہٰذا القیاس

ہے۔ اگر ڈراما میں تصادم اور کشاکش کا فقدان ہو تو اس کی مقبولیت معرض خطر میں پڑ جاتی ہے۔ اگرچہ تصادم اور کشاکش کا یہ عنصر اُردو ڈراما میں شروع سے ہی کسی نہ کسی صورت میں ملتا ہے لیکن آغا حشر سے پہلے کسی نے اس سے فنی استفادہ نہیں کیا۔ اکثر ڈراموں میں زیادہ تر تصادم کی خارجی صورت ملتی ہے۔ یعنی ہیرو اور اس کے مخالف ویلن کا تصادم وغیرہ ... داخلی اور باطنی تصادم کی مثالیں ناپید ہیں۔ آغا حشر کے ڈراموں میں جہاں خارجی تصادم کی فراوانی ہے۔ وہاں داخلی تصادم بھی پایا جاتا ہے۔ مثلاً ان کے ڈراما "عشق دفرض" میں جہاں خارجی تصادم گرد آفرید اور سہراب کے کرداروں میں ظاہر ہوتا ہے۔ وہاں گرد آفرید کے شدید ذہنی انتشار اور کشمکش میں داخلی تصادم کی مثالیں بھی نظر آتی ہیں۔ یہاں ایک فرد کا دوسرے فرد سے ٹکراؤ ایک قوت کا دوسری قوت سے اُلجھاؤ کی بجائے ایک فرد کے ذہن میں ایک جذبے کا دوسرے جذبے سے اور خیال کی ایک لہر کا دوسری لہر سے تصادم دکھایا گیا ہے۔ مثلاً گرد آفرید ایک طرف تو اپنے ملک پر حملہ آور سہراب کی محبت میں گرفتار ہے دوسری اپنے وطن کی محبت اسے سہراب کے خلاف لڑنے پر مجبور کرتی ہے۔ اس کی اس ذہنی کشمکش کو حشر نے یوں پیش کیا ہے۔

قلعہ سفید کا اندرونی حصہ

(..... خونچکاں تلوار لئے ہوئے گرد آفرید کا داخلہ)

گرد آفرید   موت ایک تغیر ہیئت، ایک تبدیلی لباس، ایک نقل مکانی ایک جدید

آغازِ عمل کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ سفرِ حیات میں مسافر کا پیکرِ خاکی و مقصدِ سفر بدل جاتا ہے۔ لیکن منزل نہیں بدلتی۔ موجودہ زندگی کی انتہائے زندگی کی ابتداء ہے۔ یعنی ہم موت کے دروازے سے معلوم دُنیا سے نامعلوم دُنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ یہی زندگی کا راز ہے۔ اور یہ راز صرف شہیدانِ حق و حریت کو معلوم ہے۔ شاباش! ایران کے فدائیو! شمعِ ملت کے پروانو! شاباش!! تمہارے خون کا ہر قطرہ صبحِ عزت کا نورِ طلوعِ آفتاب اور ہماری جنگِ آزادی کا ہر لمحہ سعادتِ جاودانی کا سرمایہ دار ہے۔ سرفروشانہ موت کے بعد تم مستقبل کے غیر فانی حافظہ اور بقائے دوام کی لازوال دنیا میں زندہ رہو گے! تمہاری حیرت آفریں قربانیوں نے مغرور سہراب — (سہراب کا نام زبان پر آتے ہی دل میں محبت کا خوابیدہ جذبہ پیدا ہو جاتا ہے)

آہ! کتنا شجاع! کیسا شریف!! اس کے تجلی بار چہرے کی طرف دیکھنے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ اس چہرے کے نور سے آفتاب مہتاب کی آفرینش ہوئی ہے۔ سہراب! میری روح کو محبت کی روشنی سے منور کرنے والے سہراب! تم توران میں کیوں پیدا ہوئے؟ اگر تم مادرِ ایران کے فرزند ہوتے تو میں کنیز بن کر تمہاری خدمت کو کامرانی نشاط اور تمہاری پرستش کو وسیلہ نجات سمجھتی! اور — (خیال بدلتا ہے) بیوقوف عورت! کیا عشق کی بجلیوں کی چمک کو جذبۂ جنگ کی تڑپ بنا کر ملک و قوم کے اعتبار کو دھوکا رہی ہو! کیا تو دل سے نہیں صرف زبان و تلوار سے سہراب کی مزاحمت کر رہی ہے؟ ہشیار رہو! تیرا گنہگار خیال تجھے جرم کی مہیب دُنیا میں کھینچے لئے جا رہا ہے۔ اس دُنیا میں جہاں لعنت ہے۔ ....

رحمت نہیں! سزا ہے کفارہ نہیں! ــــ نفرت کر سہراب سے نفرت کر دل سے بھی اور روح سے بھی۔ ــ (پھر شعلۂ محبت بھڑکتا ہے۔) لیکن میں نفرت نہیں کر سکتی تو باعثِ تعجب کیوں ہے؟ دنیا میں کوئی عورت ہے جو ایسے شجاعت پیکر، وفادار، شریف رحیم، جمیل، کو اپنا دل اور اپنا مقدر سپرد نہ کر دے گی؟ ــ اسے دیکھنے کے بعد اس حسن و جاذبیت سے معمور دنیا کی کسی شے کی طرف دیکھنے کی تمنا باقی نہیں رہتی۔ وہ صانع فطرت کی نظر افروز صفت اور مصور قدرت کا حسین ترین شاہکار ہے۔ ــــ (دوبارہ خیال کی رو بدلتی ہے۔)

دُور رہو! اے عورت کی فطری کمزوری دُور رہو! محبت کی باغیانہ... شورش فرض کی آواز اور ضمیر کی پکار کو مغلوب نہیں کر سکتی۔ جس قدر کمینہ پن شرافت سے، غدار اپنے ملک سے، بزدل عزت کی موت سے نفرت کرتا ہے ــ میں اب بھی، ہاں میں اب بھی اسی قدر سہراب سے نفرت کروں گی اس کے چہرے کی نظر فریبی صرف ایک حسین لعنت ہے۔ وطن کا دشمن ارضِ وطن کی طرح خوبصورت، نعرۂ آزادی کی طرح پُر جلال، محبت قومی کی طرح قابلِ پرستش ہو تب بھی وہ دُنیا کی بدترین ہستی ہے[1]،،

اسی طرح "رستم وسہراب" میں۔

(شور و غل چیخ و پکار آگ اور دھوئیں سے گھرے ہوئے مکانات

گرد آفرید زخموں سے چور لہو میں شرابور داخل ہوتی ہے۔)

گرد آفرید ــــ دغابازی انے قلعۂ سفید کی قسمت کو غدار بہرام کے ہاتھ سے

---

[1] عشق و فرض۔ از آغا حشر (یادگار حشر مرتبہ جمیل احمد کندھا پوری) ص ۸۱-۸۲،

سیاہ کفن پہنا دیا۔ بیواؤں کے شیون یتیموں کی فریاد خاک و خون میں پڑی ہوئی لاشوں کے سوا کچھ باقی نہیں رہا (تلوار کو مخاطب ہو کر) تلوار! (چوم کر) اس جسم سے روح کی علیحدگی کا وقت قریب آ پہنچا ہے۔ جب تک موت ان دونوں کو جدا نہ کر دے میری جوانی کا منگار میرے ہاتھوں کا زیور میری زندگی کی وفادار سہیلی تو مجھ سے جدا نہ ہوتا۔ ایک بار سہراب کے خون میں (جذبۂ محبت سے مغلوب ہو کر) آہ! کیسا خوبصورت نام کتنا شیریں نام! اس نام کو سنتے ہی یہ معلوم ہوتا ہے کہ دل کی دنیا میں محبت کے زمزموں کی بارش ہو رہی ہے۔ (خیال میں تبدیلی) محبت کس کی محبت سہراب کی محبت۔ خبردار اگر تو نے ایران کے دشمن سے محبت کی تو میں تجھے سینے سے نکال کر پیروں سے مل کر ذلت کی ٹھوکر مار کر کھبو کے کتوں کے آگے پھینک دوں گی۔[1]"

....

عام طور سے ہمارے قدیم اردو ڈراموں میں پلاٹ کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا تھا۔ ایک کا تعلق تو اصل قصے کے ساتھ ہوتا تھا اور دوسرا حصہ کامک حصہ کہلاتا تھا جو عوام کی تفریح کا باعث بنتا تھا۔ آغا حشر کے ابتدائی ڈراموں میں یہی طریق کار اپنایا گیا ہے۔ لیکن اس طریق کار میں قباحت یہ تھی کہ وحدت تاثر کو، جو ڈرامے کی بنیاد ہوا کرتی ہے، بڑا نقصان پہنچتا تھا۔ دونوں حصے الگ الگ ایک قائم بالذات حیثیت اختیار کر لیتے تھے جس کی وجہ سے اصل پلاٹ اور قصہ اپنی دلکشی کھو بیٹھتا تھا۔

۱۔ رستم و سہراب از آغا حشر مرتبہ عشرت رحمانی ص ۸۴ - ۸۵ -

آغا حشر اس حقیقت سے واقف تھے لیکن تماشائیوں کے مذاق کو نظر انداز نہیں کر سکتے تھے۔ چنانچہ شروع شروع میں انہوں نے غیر متعلق تفریحی سین اصل قصے کے ساتھ ساتھ شامل رکھے۔ حالانکہ اگر ان کو نکال لیا جائے تو اصل قصے کی تعمیر میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔ لیکن آہستہ آہستہ انھوں نے اس طریقِ کار میں تبدیلیاں لانی شروع کیں۔ کامک کا حصہ جو شروع میں اصل پلاٹ سے غیر متعلق ہوتا تھا اب اصل پلاٹ کے ساتھ شامل ہونے لگا۔ اور اس طرح دونوں حصوں میں ایک ربط باہم کی سی کیفیت پیدا ہونی شروع ہوئی۔ ترکی حور میں یہی طریقہ روا رکھا گیا ہے۔ اس میں کامک حصے کا تعلق دوسرے اصل قصے کے ساتھ بندھا ہوا ہے اور اگر کامک حصہ نکال لیا جائے تو ڈرامے کی تمام تر تعمیر کا شیرازہ بکھر کر رہ جائے گا۔ آغا حشر کی جدت پسند طبیعت نے اسی پر اکتفا نہیں کیا بلکہ اپنے آخری ڈراموں سے کامک کے حصے کو بالکل نکال دیا۔ اور اسی طرح اپنے فنی اجتہاد اور شعور کا ایک واضح ثبوت مہیا کیا۔ آنکھ کا نشہ، رستم و سہراب، عشق و فرض اور اسی قسم کے دوسرے ڈرامے کامک سے بالکل پاک ہیں۔ اسی طرح پلاٹ کے سلسلے میں آغا حشر گو کسی بڑے انقلاب کے ہیرو نہ سہی اس کے پیش رو ضرور ہیں۔

......

(۳)

کردار نگاری

ڈرامے میں کردار نگاری جزوِ اعظم کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہنری آرتھر جونس کا خیال ہے کہ ڈرامے کے قصے میں، واقعات اور ماحول میں اگر کردار نگاری شامل نہیں تو وہ بیگانہ تخلیق ہے۔ اس میں شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ ڈراما حقیقت میں کردار کی کہانی ہوتا ہے۔ اور اس کی کامیابی کا تمام تر دار و مدار اور انحصار بھرپور اور جاندار کردار نگاری پر ہوتا ہے۔ شیکسپیئر کی شہرت اس کے لافانی کرداروں کی مرہون منت ہے اس نے اگر میکبتھ، ہملٹ، اوتھیلو، رومیو اور شائلاک ایسے کردار تخلیق کر کے ان کو حیاتِ جاوداں بخشی ہے۔ تو اس کی اپنی شہرت اور دوام کی سند بھی انہی کرداروں کی عطا کردہ ہے۔

اردو کے ڈرامائی ادب کا مطالعہ کیا جائے تو چند گنتی کے کرداروں کے سوا جاندار اور زندہ کردار نہیں ملتے۔ اور کردار نگاری کے لحاظ سے اردو ڈراما کی تہی دامنی کا شدید احساس ہوتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ جب ہمارے اردو ڈرامانے آنکھ کھولی تو ہمارا معاشرہ انحطاط اور زوال کی انتہائی منزلوں تک پہنچ چکا تھا۔ حرکت و عمل اور فعلیت کا شدید فقدان تھا۔ مغل شہزادے سلطنتِ مغلیہ کی شاندار عمارت کو گرتا ہوا دیکھ کر آہ سے سہارا تو کیا دیتے

اُن کا رامش و رنگ کی محفلوں میں فرار کی راہیں تلاش کر رہے تھے۔ طاؤس و رباب کی بلند آہنگ لے میں وہ اُن تمام طوفانوں سے بے نیاز ہو گئے تھے جو سلطنتِ مغلیہ کی شاندار عمارت کو بیخ و بن سے اُکھاڑ پھینکنے کیلئے بالکل تیار تھے۔ غیر ملکی حملہ آوروں کے سامنے ٹیپو سلطان جیسا ایک بھی بطلِ جلیل اور مردِ حُر نہیں تھا۔ جمود و تعطل کے مہلک اثرات ہمارے معاشرے کی رگ و پے میں کچھ اس طرح سرایت کر چکے تھے کہ اب عمل و حرکت کی گنجائش ہی باقی نہیں رہی تھی چنانچہ معاشرے کے افراد و اشخاص پر بھی افسردگی کی کیفیت طاری تھی۔ ادب اپنے عہد کی پیداوار ہوتا ہے اس زمانے کے ادب میں ایک قسم کی سکونی اور انفعالی کیفیت واضح طور پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ اس لئے ہمارے اس دور کے ڈرامے میں بھی حرکت و عمل کا فقدان بلا وجہ نہیں۔ اگر ہم اس عہد کا تمدنی اور معاشرتی جائزہ لیں تو اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ انیسویں صدی کے ربعِ آخر کے انقلابی شعور سے قبل ہماری قومی سیاست اور معاشرت محض صلح کل پالیسی پر کاربند رہی ہے کبھی بھی شعبۂ زندگی میں کوئی ایسی شدید اور زوردار کشمکش اور اُلجھاؤ کی کیفیت اُبھر نہیں سکی کہ جس سے کسی ڈرامائی کردار کی تخلیق ہو سکتی ہمارے اسی زمانے کے معاشرے میں کوئی ایسا کردار منصۂ شہود پر نہ اُبھر سکا جو فولادی عزم و ارادہ کا حامل ہوتا یا ایک ایسا نقش چھوڑ جاتا جو ایک عظیم کردار کی تشکیل کا باعث بنتا۔ چنانچہ اُردو ڈراما میں کسی جاندار اور عظیم کردار کی عدم موجودگی کی تمام تر ذمہ داری محض ڈراما نویسوں پر ہی نہیں بلکہ ہمارے معاشرے اور اس کے افراد و اشخاص پر بھی ہے

آغا حشر کے ڈراموں میں میکبتھ، اوتھیلو اور ہیملٹ کے پائے کا ایک بھی کردار نظر نہیں آتا۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ انہوں نے کردار نگاری کے اچھے نمونے پیش کئے ہیں۔ حشر کے کردار مافوق الفطرت کردار نہیں اور نہ ہی ان میں ارسطو کے ہیرو جیسی عظمت اور بلندی موجود ہے۔ بلکہ وہ عام کردار ہیں۔ ہماری عام زندگی سے تعلق رکھنے والے۔ کمزوریوں اور خامیوں کے نمونے بیک وقت اچھائیوں اور برائیوں کے حامل۔

آغا صاحب کے ڈراموں میں عورت کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اگرچہ پروفیسر محمد اسلم قریشی نے اپنی تازہ تصنیف "ڈرامانگاری کا فن" (مجلس ترقی ادب) میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ اردو ڈراما کے تماشائیوں میں مستورات کو کوئی دخل نہ تھا اس لئے اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو ڈراموں میں نسوانی کرداروں کی حیثیت ضمنی اور اضافی سی ہو کر رہ گئی ؎۱ لیکن مجھے فاضل مصنف کے اس خیال سے پوری طرح اتفاق نہیں۔ کم از کم آغا حشر کے ڈراموں میں ہمیں نسوانی کردار ضمنی اور اضافی نظر نہیں آتے بلکہ ان کے ڈراموں میں عورت کے کردار کو بڑی اہمیت حاصل ہے "سفید خون" میں زارا، دل آرا اور ماہ پارا کے کردار ایک خاص اہمیت کے مالک ہیں "آنکھ کا نشہ" کی کامنی اور سروجنی، جنگل اور مادھو سے کہیں زیادہ کشش رکھتی ہیں۔ "عشق و فرض" کی گرد آفرید پورے ڈرامے پر چھائی ہوئی ہے "سلور کنگ" کی ہیروئین ڈرامے کا بنیادی کردار ہے۔ ان کے علاوہ "یہودی کی لڑکی" کی راحیل اور شہزادی ڈلیسیا، "ترکی حور" کی رشیدہ، "خوابِ ہستی" کی عباسی ایسے کردار نہیں جنہیں ضمنی یا اضافی کردار کہا جا سکے۔

؎۱ "ڈرامانگاری کا فن" ص ۵۹

آغا صاحب نے عورت کو کئی روپ میں پیش کیا ہے۔ ماں، بیٹی، بیوی، بہن طوائف، محبوبہ، غرض ہر روپ میں اس کو نمایاں کیا ہے لیکن ہر رنگ میں عورت کی فطری شرم وحیا، نرم دلی، وفا شعاری، پاکیزگی اور پاک بازی کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ "آنکھ کا نشہ" کی سروجنی کا کردار اس ہندو عورت کا مثالی کردار ہے جو اپنے خاوند کی موت پر اپنے تیئں دہکتے ہوئے انگاروں کے سپرد کرنے میں ذرا تامل نہیں کرتی۔ سروجنی کا خاوند جگل جب اس سے کہتا ہے۔

جگل "بتنی بیں تمہیں پریم نہ کروں تو کیا تب بھی تم مجھے اسی طرح پریم کرتی رہو گی" تو وہ اس کا جواب اس طرح دے کر تمام ہندوستانی بیویوں کی نمائندگی کرتی ہے۔

سروجنی "ناتھ! میں اس کا کیا اُتر دوں؟ ندی اپنی ترنگ روپی باہوں کا ہار پہنانے کے لئے ساگر کی اُور کیوں دوڑتی ہے؟ بھنورا آکاش اور پریاگ کو کمل پشپ کی پرکتیما کو کیونکر بینہ سمجھتا ہے؟ چکور گنگا جمنا کے بدلے چندرماں کی چاندنی سے اشنان کرنے کو کیوں اپنا سوبھاگیہ سمجھتا ہے؟ پریم میں کیا سُکھ ہے یہ نہیں سمجھ سکتی، کنتو اتنا بتا سکتی ہوں کہ پتی پریم ہی ناری جیون کا سندریہ اور ناری کا ایک ماتر دھرم ہے"

پھر اس کے باوجود کہ جگل ایک طوائف کامِ لتا کے عشق میں سروجنی کو بھول جاتا ہے تمام روپیہ پیسہ رنڈی کی نظر کر بیٹھتا ہے۔ مہاجنوں سے اُدھار لیتا ہے تاہم اس کا ایک رشتہ دار مادھو سروجنی سے جب کہتا ہے کہ اب

بھیک کی نوبت بھی آنے والی ہے تو سروجنی اُسے فوراً ٹوک دیتی ہے۔ " نہ نہ بادھو!
ایسی بُری بھاؤنا نہ کرو۔ کیونکہ تم بھائی ہو اور میں استری ہوں۔ ہمیں ان
کے منگل کے لئے ایشور سے پرارتھنا کرنا چاہیئے" اور جب جگل گرفتار ہو جاتا
ہے اور اس کی عدم موجودگی میں اس کا دوست بینی سروجنی پہ محبت کے ڈورے
ڈالنا چاہتا ہے۔ تو وہ اس سے کہتی ہے "سن کاشی پرش! سن جس پریم میں
پتا کے پریم کا گورو، بھائی کے پریم کا تیج اور پتی کے پریم کی پوترتا نہ ہو ناری
اس گھرنت پیار پر تھوک دیتی ہے۔ ناری کے ہردے کی دیا سارے سنسار
کے لئے ہے۔ کنتو ناری کے ہردے کا پریم کیول پتی کے لئے ہے"

وفاداری اور خاوند سے والہانہ محبت سروجنی کے ایک ایک لفظ سے
ظاہر ہے۔ "نر کی حور" میں رشیدہ کا کردار بھی اسی قسم کی وفادار بیوی کا
کردار ہے۔ اس کا خاوند عارف بُری صحبت کا شکار ہو کر شراب پینا شروع
کر دیتا ہے۔ رشیدہ کا باپ اُسے گھر سے نکل جانے کا حکم دیتا ہے اور رشیدہ
کو اس کا ساتھ نہ دینے کی تلقین کرتے ہوئے کہتا ہے:۔

فرید بے "رشیدہ! ایک طرف شوہر اور ایک طرف باپ ہے۔ بول تو
کس کا حکم سُنے گی" تو وہ جواب دیتی ہے۔

رشیدہ "چھوڑ دوں ابا جان کیسے چھوڑ دوں؟ شادی کا رشتہ دو
خود غرض آدمیوں کی شرکت میں شروع کیا ہوا بیوپار نہیں
ہے کہ نفع ہو تو شریک رہیں اور نقصان ہو تو ایک دوسرے
سے الگ ہو جائیں۔

"عشق اور فرض" کی ہیروئن گرد آفرید آغا حشر کی کردار نگاری کا

بہت اچھا نمونہ ہے۔ وہ ایک طرف حُسن و جمال کا مجسّمہ ہے اور دوسری طرف عِصمت و عِفت، بہادری اور شجاعت اور ایثار اور حب الوطنی کے جذبات سے بھی پوری طرح سرشار ہے۔ اس کی یہ جملہ صفات اُسے اُردو کے ڈرامائی ادب کا ایک بے مثال کردار بنا دیتی ہیں۔ اس کا کردار "جھانسی کی رانی" کی یاد دلاتا ہے۔ گرد آفرید کے ذہن میں عشق و فرض کی جو کشمکش ہے آغا صاحب نے بڑی چابکدستی اور فنی مہارت کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ ان ظاہری اور باطنی خوبیوں کی حامل ہیروئن کی موت پر جب اس ڈراما کا ہیرو سہراب یہ کہتا ہوا اس کے پیروں میں گر جاتا ہے کہ۔

"اے ملکہ جمال! تو نے فرض پر عشق کو، اپنے مسلک پر زندگی کو قربان کر کے ابدی حیات حاصل کر لی ہے۔ ایران کی آئندہ نسلیں تیرے ثبات و استقلال کے حیرت آفریں کارناموں پر فخر کریں گی۔ ایران کی لڑکیاں تیری بہادری کے گیتوں سے اپنی زندگیوں کو مبارک بنائیں گی۔ ایران کی تاریخ ایثار کے حرف تیرے پُر جبروت نام کی تجلیات سے صفحۂ دُنیا پر آفتاب و مہتاب بن کر چمکتے رہیں گے۔"

تو اس کردار کی پوری شخصیت اپنے پورے فنی رچاؤ کے ساتھ اس کی بہادری، شجاعت، حُسن و جمال اور بے مثال ایثار کا اَنمٹ نقش اُبھارنے میں آغا حشر نے بڑی ہنرمندی دکھائی ہے۔

حشر نے عورت کے بُرے روپ کو بھی پیش کیا ہے۔ "خواب ہستی" میں عباسی کا کردار ایک بُری عورت کا جیتا جاگتا کردار ہے جو لیڈی میکبتھ

کی یاد دلاتا ہے۔ آغا صاحب نے شیکسپئر کے اس شہرآفاق کردار سے بہت کچھ استفادہ کیا ہے۔ عباسی ایک بیوہ عورت ہے۔ نواب اعظم کے لڑکے صولت سے تعلقات پیدا کر کے اُسے باپ کے قتل پر اُکساتی ہے۔ اُس کی گفتگو میں.. جہاں ایک طرف مخاطب پر چھا جانے کا ملکہ ہے۔ وہاں دوسری طرف بھرپور ڈرامائی تاثر بھی ہے۔

عباسی "انسان جب تک دہشت میں نہیں پڑتا۔ اس وقت تک گوہر مقصود ہاتھ نہیں آتا۔ جب تک سانپ کو مارنے کے لئے آمادہ نہیں ہوتا خزانہ ہاتھ نہیں آتا"

صولت تمہارا کیا مطلب ؟

عباسی آدمی کا دوسرا نام مطلب ہے۔ وہ اپنے لباس کے لئے ریشم کے کیڑوں کو پامال کرتا ہے۔ وہ اپنی غذا کے لئے غریب جانوروں کو حلال کرتا ہے۔ وہ دُنیا کی تمام چیزوں کو اپنا خدمت گار... خیال کرتا ہے۔

صولت تو کیا اسے ایسا نہ کرنا چاہیئے

عباسی اسے ایسا ضرور کرنا چاہیئے۔ جو اڑتا نہیں وہ اُوپر نہیں جاتا۔ جو آقا بننے کی کوشش نہیں کرتا وہ غلام بنا یا جاتا ہے۔

صولت اے میرے دماغ پر حکومت کرنے والی! میں اب کیا کروں؟ تقدیر سے کس طرح لڑوں؟

عباسی تمہیں راحت اور دولت درکار ہے؟

صولت ہاں۔
عباسی تمہارے باپ کو دینے سے انکار ہے۔
صولت ہاں۔
عباسی تمہارا ہاتھ زوردار ہے۔
صولت یعنی
عباسی تمہارے پاس خنجرِ آبدار ہے؟

صولت اپنے ہاتھ سے اپنے باپ کا خون نہیں کر سکتا تو ایک روز موقع پاکر عباسی خود خانِ اعظم کو خنجر مار کر ہلاک کر دیتی ہے۔ لیکن قتل کے بعد دلیڈی میکبتھ کی طرح) اس کا چین اور سکون اُٹھ جاتا ہے۔ خواب میں بڑبڑاتی ہے۔

"خون خون! چھوڑ دا مجھے چھوڑ دے۔ میں آگ اور اندھیرے میں نہیں جانا چاہتی۔"

اس کا ضمیر ہر وقت اسے ملامت کرتا ہے۔ وہ دیوانگی کی حالت میں اپنے آپ سے باتیں کرتی ہے۔

"کیا یہ ہاتھ کبھی صاف نہیں ہوں گے؟ کیا دُنیا کے تمام سمندر مل کر میرے ہاتھ سے یہ خون کا داغ دھو سکتے ہیں؟ میرے صاحب! تم چونک کر سب بگاڑ دوگے کانپو نہیں۔ ڈرو نہیں۔ داغ لہو کا داغ، سُرخ داغ!"

اور آخر کار "جھوٹی ہے ہائے رُوح! تُو جھوٹی ہے! کوئی ثبوت نہیں۔

کوئی داغ نہیں، میں نے مارا، نواب اعظم کو مارا۔ کیا کہتی ہے۔ اس طرح مارا۔
(اور خودکشی کر لیتی ہے)"

اس کردار کی تخلیق اگرچہ لیڈی میکبتھ کے انداز پر کی گئی ہے لیکن آغا حشر نے اس کردار میں انفرادیت کا رنگ بھرا ہے اور اس طرح یہ کردار ایک جیتا جاگتا منفرد کردار بن گیا ہے۔

آغا حشر کے ڈراموں میں مردانہ کردار بھی ہیں۔ کئی ایسے کردار ملتے ہیں جو ان کی فنی صلاحیتوں کا پتہ دیتے ہیں۔ ایسے کرداروں میں "سفید خون" کے بیرم اور ارسلان "نیک پر دین" کے اسد اور تحسین "یہودی کی لڑکی" کا عذرا "عشق و فرض" کے سہراب اور بہرام، "خواب ہستی" کا صولت "ترکی حور" کا غانم، اور "خوبصورت بلا" کا توفیق، خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ آغا حشر کے کرداروں میں ولین، کا کردار بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اور اس قسم کے اکثر کردار مثلاً بیرم، غانم، چنگیز، بہرام، بڑے جاندار کردار ہیں۔ آغا حشر کے ڈراموں کے ہیرو ماسوا چند ایک کے ...... (رستم، سہراب، ناصر وغیرہ) اعلیٰ قسم کے مثالی ہیرو نہیں بلکہ عامی ہیں جو ضعیف البنیاد ہیں۔ بری صحبتوں میں پڑ کر برائیاں کرتے ہیں۔ لیکن ٹھوکر کھا کر سنبھل بھی جاتے ہیں۔ گویا حالات و واقعات کے ساتھ ساتھ ان کی سیرتیں بنتی بگڑتی رہتی ہیں۔ وہ ڈھیلے ڈھالے کردار ہیں "نیک پر دین" کا افضل، "آنکھ کا نشہ"، کا جگل، "ترکی حور" کا عارف "یہودی کی لڑکی" کا راحیل، اور "خواب ہستی" کا صولت، ارسطو کے آئیڈیل ہیرو کی عظمت اور بلندی کو نہیں پہنچے۔ وہ گوشت و پوست کے عام انسان ہیں جو ہمیں روزمرہ کی عام زندگی میں چلتے پھرتے بولتے چالتے

اور معصیت کے سمندر میں ڈوبتے ابھرتے نظر آتے ہیں۔

آغا حشر کے مزاحیہ کردار سنجیدہ ظرافت پیش نہیں کرتے، بلکہ گالی گلوچ، لات گھونسے، پکڑ دھکڑ بازی اور مسخرا پن دکھا کر لوگوں کو قہقہے بلند کرانے کی شعوری کاوشیں کرتے رہتے ہیں۔ آغا حشر کے ڈراموں کے کامک حصے پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے واقعی عوام کے ذوق کو ہمیشہ مقدم سمجھا۔ یہاں تک کہ اس پر فن کو قربان کر دیا۔ ان کے تمام کامک کردار نہایت پست قسم کا مزاح پیش کرتے ہیں اور مزاحیہ کرداروں سے زیادہ مسخرے اور مراثی معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ بقول ڈاکٹر وزیر آغا "نہ صرف خود ڈراما نگار بلکہ ڈرامے کے اداکار بھی تماشائیوں کی موجودگی سے متاثر ہیں اور ہر پر جملے میں ان سے قہقہے لگوانے کی فکر دوام میں مبتلا رہتے ہیں۔ چنانچہ بیشتر اوقات تو اپنی مزاحیہ باتوں اور کبھی کبھی اپنی مضحکہ خیز حرکات سے بھی وہ لوگوں کو ہنسنے پر مجبور کر دیتے ہیں مثلاً جب وہ خود کو نشانۂ تمسخر بناتے ہیں۔ مسخروں کی طرح دھول دھپا کرتے ہیں۔ احمقانہ باتوں، چہرے کے خطوط، ہاتھوں کے اشاروں اور تماشائیوں سے تخاطب کے ذریعے انہیں خوش کرنے کی سعی کرتے ہیں تو اپنی شعوری کاوشوں کے باعث مسخرہ پن کے بہت قریب جا پہنچتے ہیں۔ "شہید ناز" کا بجھتو "خوبصورت بلا" کے خیر سلا اور ماشاءاللہ، اور "خواب ہستی" کا فضیحتا ایسے ہی کردار ہیں جن میں مزاحیہ کردار کی ناہمواریوں کے بجائے مسخرے کا مسخرا پن اور میراثی کی نقالی موجود ہیں[۱]"

۱۔ "اردو ادب میں طنز و مزاح" از ڈاکٹر وزیر آغا،

چنانچہ حقیقت یہ ہے کہ آغا صاحب کے کسی مزاحیہ کردار کو معیاری نہیں کہا جاسکتا۔ بحیثیت مجموعی آغا صاحب کے کرداروں کے متعلق یہ کہنا یقیناً درست نہیں کہ ان میں سے کوئی کردار دیکھنے والے کے دل پر ناقابل فراموش نقش قائم کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ لیکن یہ کہنا یقیناً صحیح ہے کہ ان کرداروں کے عمل کے بعض پہلو اور ان کی زبان سے نکلے ہوئے بعض کلمات دیکھنے والے کے ذہن میں ڈراما دیکھنے کے بعد بھی محفوظ رہتے ہیں!!!۔

---

(۴)

مکالمہ نگاری

مکالمہ ڈرامے میں نہایت اہم رول ادا کرتا ہے۔ یہ نہ صرف پلاٹ کو آگے بڑھانے کا ایک ذریعہ ہے بلکہ کرداروں کے جذبات و احساسات، خیالات و نظریات اور ان کی نفسیاتی تمنق کو ظاہر کرنے کی خدمت بھی ان کے سپرد ہوتی ہے۔ ڈراما نویس فنی پابندیوں کے تحت ناول نگار کے برعکس کسی کردار پر براہ راست روشنی ڈالنے سے معذور ہوتا ہے۔ اس لئے ڈرامے میں مکالمے کے ذریعے ہی کسی کردار کی ظاہری اور باطنی خصوصیات کو اُجاگر کیا جاتا ہے۔ اسی لئے اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ مکالمات زیادہ طویل نہیں ہونے چاہیئں۔ کیوں کہ مکالمے کی طوالت ڈرامائی تاثر کو بھی نقصان پہنچاتی ہے ——— اور واقعات

کے بہاؤ میں بھی رکاوٹ پیدا کرتی ہے۔ مختصر مگر بھرپور مکالمے ڈرامے کے تاثرات کو شدید کرتے ہیں۔

سابقہ صفحات میں آغا حشر کی ڈرامانگاری کے مختلف ادوار کا فنی جائزہ لیتے ہوئے ان کی مکالمہ نگاری کا ذکر آتا رہا ہے۔ اور یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ مختلف ادوار میں ان کے مکالموں کا انداز کیا رہا اور ان کی امتیازی خصوصیات کیا ہیں۔ اختصار کے ساتھ اس تفصیل کا خلاصہ بیان کیا جائے تو پہلے دور میں یہ مکالمے زیادہ تر منظوم ہیں۔ ان میں قافیہ اور سجع کا اہتمام موجود ہے۔ لیکن ایک خاص فنی نقطۂ نگاہ کے تحت۔ قافیہ پیمائی سے انہوں نے تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور مکالموں کی ترتیب میں صوتی تاثر کو قائم رکھنے کی حتی الامکان سعی کی ہے۔

دوسرے دور میں منظوم مکالموں کے بیچ بیچ میں نثری مکالمے آتے ہیں جو عموماً مقفی اور مسجع ہوتے ہیں۔ گفتگو کو زیادہ سے زیادہ فطری اور حقیقی بنانے کی کوشش آغا صاحب نے اس دور میں شروع کی۔ بے جوڑ قسم کی قافیہ پیمائی اور بیت بازی سے اجتناب کیا۔

تیسرے دور میں منظوم مکالموں کی جگہ مقفی اور مسجع نثر نے لے لی ہے اشعار صرف نثر میں کہی ہوئی بات کی تائید میں لائے جاتے ہیں۔ اس دور میں انداز بیان میں واضح تبدیلی آچکی ہے۔ مکالموں میں روانی اور بہاؤ موجود ہے۔ مکالموں سے فنی استفادہ بھی کیا گیا ہے یعنی ان سے کردار نگاری اور واقعات کو آگے بڑھانے کا کام بھی لیا گیا ہے۔ پھر یہ مکالمے کرداروں کے حسب مراتب ہیں۔

چوتھے دور میں منظوم اور مقفیٰ مسجع مکالمے نہیں ہیں۔ ان میں وہ اندازِ خطابت نہیں جس میں محض لفظی جوش و خروش ہوتا تھا۔ اور معنویت غائب ہوتی تھی۔ اس دور میں آغا حشر نے اپنے ڈراموں کو اسلوبِ بیان کے اعتبار سے روزمرہ کی زبان کے قریب لانے کی کوشش کی ہے۔ جن ڈراموں میں روزمرہ کی زبان کو چھوڑ کر پُرشکوہ زبان استعمال کی گئی ہے۔ ان میں قافیے کی پابندی کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی۔ زبان کے شکوہ کو محض اس شکوہ کی خاطر استعمال کرنے کی بجائے گہری جذباتی تحریک کا ذریعہ بنایا گیا ہے۔ اس طرح کی پُرشکوہ زبان کی نمایاں مثالیں "رستم و سہراب" اور "عشق اور فرض" میں ملتی ہیں ان ڈراموں کے علاوہ آخری عہد کے باقی ڈراموں میں مکالموں کی زبان زیادہ تر عام بول چال کی زبان ہے اس فرق کے ساتھ کہ عام بول چال کی زبان پر ہر جگہ ایک ادبی رنگ چھایا ہوا ہے۔ کیونکہ ادبی تخلیقات میں یہ فرق ناگزیر ہے۔

آغا حشر کے فن پر ایک سرسری نظر ڈالنے کے بعد ان میں فن کے اعتبار سے جو غلطیاں نظر آتی ہیں ان کے باوجود ان ڈراموں کو ہر زمانے میں مقبولیت حاصل رہی۔ اس کا سبب سے بڑا راز زبان پر حشر کی پوری قدرت ہے۔ انہیں لفظوں کے استعمال کا صحیح سلیقہ آتا تھا۔ مکالموں میں خطابت کے زور کے باوجود برجستگی اور روانی کو قائم رکھنے میں وہ اپنی پوری ہنرمندی اور فن کاری کا ثبوت مہیا کرتے ہیں۔ ان کے کردار جب آپس میں گفتگو کرتے ہیں تو مکالمے کی مختلف کڑیاں باہم اس طرح مربوط ہوتی ہیں۔ کہ جب تک مکالمہ مکمل نہ ہو جائے ناممکن ہے کہ سننے والے کا ذہن کسی اور طرف جا سکے۔ ان مکالموں میں سننے والوں کو اپنے اندر جذب کر لینے کی جو

غیر معمولی صلاحیت ہے وہ حشر کے اس احساس کا نتیجہ ہے کہ ڈراما لکھنے والا خواہ اور سب باتوں کو نظر انداز کر دے لیکن لفظوں کے برمحل استعمال کے معاملے میں اسے پوری احتیاط سے کام لینا چاہیئے۔ ان کے نزدیک ڈرامائی تاثر پیدا کرنے میں الفاظ اور ان کی مناسب ترتیب سے زیادہ اور کسی چیز کا دخل نہیں۔

غرض آغا حشر کی مکالمہ نگاری کے بارے میں بلا تامل یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ فنی لحاظ سے ایک بلند مقام رکھتی ہے۔ آغا صاحب کے مکالمے مکالمہ نگاری کا اچھا معیار پیش کرتے ہیں اور اس لحاظ سے انہیں نہ صرف اپنے معاصرین پر بلکہ دورِ جدید کے بیشتر ڈراما نویسوں پر تفوق حاصل ہے۔

....

(۵)

وحدتِ ثلاثہ اور دیگر فنّی لوازم کا استعمال

ڈرامے کے فن میں عام طور سے جن چیزوں کو اہمیت دی جاتی ہے ان میں سے ایک وحدت تاثر بھی ہے جو اس فن کے ماہرین اور اس کے برتنے والوں کے نزدیک وحدتِ زماں و مکان اور وحدتِ عمل کی پابندی سے پیدا ہوتی ہے۔ اس معاملے میں بڑے بڑے فن کاروں کے درمیان اختلافِ رائے ہے۔ بعض لوگ وحدتوں کی پابندی کو ڈرامے کے فن میں بنیادی حیثیت دیتے ہیں، اور بعض کا خیال ہے کہ ان کی پابندی کے بغیر بھی تاثر کی وحدت پیدا کی جا سکتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ شیکسپیئر کے بعض ڈراموں میں زمان و مکان کی وحدتوں کو نہ صرف یہ کہ اہمیت نہیں دی گئی بلکہ انہیں نظر انداز کیا گیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ڈراموں کی بڑائی اور عظمت میں کوئی فرق نہیں آیا۔ لیکن یہ بات شیکسپیئر ایسے عظیم فن کار کے معاملے میں تو درست ہے لیکن عام طور سے دوسرے ڈراما نگار ان کی وحدتوں کی پابندی کرتے رہے ہیں یا کم از کم انہیں اس کا احساس برابر رہا ہے کہ انہیں ہر موقع پر پوری طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ حشر کے تمام ڈراموں کے مطالعے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کی نظر میں فن کے اس پہلو کی کوئی اہمیت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اکثر ڈراموں میں بلکہ شاید یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ تقریباً تمام ڈراموں میں وحدتوں کے اس اصول کی پابندی مفقود نظر آتی ہے۔ البتہ ڈرامے کے فن کی بعض چیزوں کو انہوں نے پوری طرح استعمال کیا ہے۔ ان میں سے ایک خود کلامی (Soliloquy) ہے۔ ان کے ابتدائی دور کے ڈراموں میں بھی خود کلامی نے ڈرامے کے پلاٹ کو آگے بڑھانے اور قابل فہم بنانے کے علاوہ اسے موثر بنانے میں بھی حصہ لیا ہے۔ کرداروں کی ذہنی کشمکش اور داخلی کیفیات کو اجاگر کرنے میں اس قسم کی خود کلامی نے بڑا حصہ لیا ہے۔ "سفید خون" اور "صید ہوس" میں اکثر مقام پر خود کلامی کا استعمال بڑی فن کاری کے ساتھ کیا گیا ہے۔ آخری دور کے ڈراموں میں تو اس کے صرف میں اور بھی زیادہ سلیقہ نظر آتا ہے۔ اسی طرح اسٹیج سے ایک طرف ہٹ کر کوئی کردار اونچی آواز میں باتیں کرتا ہے۔ اور فن کے نزدیک یہ باتیں تماشائی کو تو سنائی دیتی ہیں لیکن اسٹیج پر دوسرے کرداروں کو سنائی نہیں دیتیں۔

انگریزی میں فن کے اس پہلو کو (ASIDE) کہتے ہیں۔ آغا حشر کے آدھے سے زیادہ ڈراموں میں فن کے اس وسیلے سے کام لیا گیا ہے اور اکثر مواقع ہیں۔ جنھیں دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ حشر نے اس کے برتنے میں خاصے سلیقے سے کام لیا ہے۔

---

(۶)

حرفِ آخر

حشر کے ڈراموں کا یہ مختصر جائزہ ہم پر یہ بات واضح کرتا ہے کہ آغا حشر نے اپنے فن کی بنیاد دو چیزوں پر رکھی:

(۱) ڈراما جن تماشائیوں کے دیکھنے کے لئے لکھا جاتا ہے وہ ان کے لئے تسکین، دل چسپی اور مسرت و انبساط کا سامان مہیا کر سکے۔

(۲) فن کے اعلیٰ معیار کے نقطۂ نظر سے اگر ڈراموں میں کچھ خامیاں ہیں تو انہیں آہستہ آہستہ دُور کیا جائے اور اس طرح بالواسطہ دیکھنے والے کے مذاق میں بھی تبدیلی پیدا کی جائے۔

آغا حشر کے متعلق بجا طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ انہیں ڈرامے کے فن سے فطری مناسبت تھی۔ اس مناسبت کا اظہار ان کی فنی زندگی کے

مختلف دوروں میں طرح طرح سے ہوتا رہا۔ اور اسی فطری مناسبت کا نتیجہ ہے کہ زمانے کے ساتھ ساتھ ان کے ڈرامے فنی اعتبار سے بہتر بھی ہوتے گئے اور دیکھنے والوں میں ان کی مقبولیت بھی بڑھتی گئی۔ پروفیسر سید وقار عظیم کے الفاظ میں "ڈراما نگار کی حیثیت سے حشر کی غیر معمولی شہرت اور کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ عوامی فنکار ہیں۔ اور ان کے فن کے ہر پہلو پر عوامی نقطۂ نظر کا بڑا گہرا اثر ہے۔ ان کا وہ فن جس نے آہستہ آہستہ عوام کی طرف سے خواص کی جانب قدم بڑھائے ہیں اور اس دور میں بھی جب حشر خواص کو اپنی طرف کھینچنے کے لیے ایک کفارہ سا ادا کرتے نظر آتے ہیں وہ عوام کو فراموش نہیں کرتے۔ "سیتا بن باس" "رستم و سہراب" اور "دل کی پیاس" میں گو وہ اوچھے قسم کے ہتھیار استعمال نہیں کیے گئے۔ جو عوام کے نزدیک سب سے زیادہ کارگر ہیں۔ لیکن ان ڈراموں کی مجموعی فضا ان سے بھی جوش و مسرت اور دردمندی کے آنسوؤں کا پورا پورا خراج وصول کر لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آغا حشر کے ڈراموں کو فن کی ان کسوٹیوں پر کسنا جو مغربی ڈراما کے ہزاروں سال کی روایت نے ہمیں دی ہیں صحیح نہیں۔ یہ درست ہے کہ آغا حشر کے ڈراموں میں پڑھنے والے کو فن کے بعض مظاہر نمایاں طور پر نظر آتے ہیں لیکن حقیقت یہ ان ڈراموں میں ضمنی ہے۔ حشر کا نقطۂ نظر اپنے فن کے ہر عہد میں یہی رہا ہے کہ جن اصولوں کی پابندی ڈراما کو ایک خاص طرح کے ناظر کے لئے دلچسپ اور سبق آموز بنا سکتی ہے۔ ان کی پابندی کی جائے[1]"

---

[1] مقدمہ "آغا حشر اور ان کے ڈرامے" - مرتبہ پروفیسر سید وقار عظیم - ص ۷۱ ---

ان تصریحات کی روشنی میں اگر ہم اُردو اسٹیج ڈرامہ کی تاریخ میں بطور ڈرامہ نگار آغا حشر کا مرتبہ معین کرنا چاہیں تو ہم بلا خوفِ تردید یہ کہہ سکتے ہیں کہ آغا صاحب اردو اسٹیج ڈراما کے جسم کے لئے رُوح کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہیں اُردو ڈرامانگاروں پر برتری اور تفوق حاصل ہے۔ اور اُردو ڈراما جو کچھ بھی ہے بلاشبہ آغا صاحب کا مرہونِ احسان ہے۔ ڈاکٹر صفدر آہ کا کہنا درست ہے کہ "اُردو اسٹیج کا سب سے اہم واقعہ آغا حشر کا ظہور ہے۔ اگر مجھ سے کوئی پوچھے کہ ہندوستانی اسٹیج کا ما حاصل کیا ہے تو میں کہوں گا صرف آغا حشر[۱] اور اس میں شک نہیں کہ اُردو ڈرامہ کی آبرو آغا حشر کے دم سے قائم ہے۔ اگرچہ بعض لوگوں نے آغا صاحب کو شیکسپیئر ایسے عظیم فنکار سے بھی بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے[۲] لیکن حقیقت یہ ہے کہ دُنیا کے عظیم ڈرامہ نگاروں کی صف میں تو آغا صاحب کو شاید ہی جگہ مل سکے تاہم اس میں شبہ نہیں کہ اُردو ڈرامہ نگاروں میں ان کا نام سرِ فہرست ہے۔ بقول پروفیسر وقار عظیم "اُردو ڈرامہ میں (بلکہ بیسویں صدی کے ہندوستانی ڈرامہ میں) فن اور اسٹیج کی جتنی روایتیں اس وقت عام ہیں۔ ان پر رنگِ حشر کی مہر ثبت ہے۔ لیکن اس رنگ کی شوخی حشر کے ڈرامے پڑھ کر نہیں نکھرتی۔ ایک ڈرامہ نگار کی حیثیت سے حشر کے صحیح مرتبہ کے تعین کے لئے ضروری ہے کہ حشر کے ڈراموں کو پڑھ کر نہیں اسٹیج پر کھیل کر دیکھا جائے۔ ان کا رنگ اسی وقت نکھرتا اور ان کے جوہر اسی وقت کھلتے ہیں[۳]"

ع[۱] اُردو ڈرامہ کا پس منظر اور بمبئی کی اُردو اسٹیج۔ از شمس کنول (نقد ڈراما نمبر ۱۶)

ع[۲] پروفیسر عباسی لکھتے ہیں "شیکسپیئر اور ملٹن کے مداحوں سے عدل کی ترازو طلب کرتا ہوں۔ ایک پلہ میں وہ شیکسپیئر کے تمام ڈرامے رکھ دیں اور دوسرے پلہ میں صرف "عشق و فرض" رکھتا ہوں۔ پھر دیکھیں کونسا پلہ بھاری رہتا ہے۔ یقیناً وہ خود کہیں گے کہ حشر کا صرف یہ آخری کارنامہ اس قدر بھاری ہے کہ کسی ترازو میں نہیں تولا جا سکتا (تجلیاتِ حشر ص)

ع[۳] "آغا حشر اور ان کے ڈرامے" (آغا حشر کا فن) پروفیسر سید وقار عظیم ص ۶۲

اشاریہ

کتب اردو

نمبر شمار — نام مصنف — نام کتب — ناشر کا نام اور سن طباعت

۱۵- آزاد ابوالکلام - تذکرہ (طبع بار دوم)، لاہور "میری لائبریری" ۱۹۶۲ء
(مرتبہ فضل الدین احمد مرزا)

۱۶- اختر واجد علی شاہ بنی (پنجاب یونیورسٹی لائبریری)

۱۷- ایضاً رادھا کنہیا (لکھنؤ کا شاہی اسٹیج) لکھنؤ کتاب نگر- ۱۹۵۷ء

۱۸- اختر اورینوی- تحقیق و تنقید (ص ۱۵۹-۱۷۷) پٹنہ ۶ شاد بکڈپو.

۱۹- ارسطو- بوطیقا (ترجمہ عزیز احمد) دہلی انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۴۱ء

۲۰- احتشام حسین- ادب و سماج (جدید اردو ڈراما) بمبئی کتب پبلشرز لمیٹڈ ۱۹۴۸ء

۲۱- اعجاز حسین (ڈاکٹر)، مختصر تاریخ ادب اردو، دہلی آزاد کتاب گھر- ۱۹۵۳ء

۲۲- احمد شجاع پاشا (حکیم)، باپ کا گناہ لاہور ۱۹۴۴ء

۲۳- احسن مہدی حسن (سید)، خون ناحق

۲۴- امانت لکھنوی- اندر سبھا (مرتبہ سید وقار عظیم)، ۱۹۵۶ء

۲۵- بادشاہ حسین (سید)- اردو میں ڈرامانگاری- حیدر آباد دکن شمس المطابع
(بار اول- بار دوم ہشیین پریس ۱۹۳۵ء، ۱۹۵۰ء)

۲۶- بدر محمد طفیل احمد (سید)- تجلیات حشر لاہو تاج کمپنی

۲۷- بیتاب نرائن پرشاد (پنڈت)، گورکھ دھندا

۲۸- تاج امتیاز علی (سید)، انارکلی لاہور دارالاشاعت پنجاب ۱۹۵۱ء

۲۹- جمیل احمد کندھاپوری- یادگار حشر- لاہور نرائن داس سہگل- ۱۹۴۲ء

۳۰- حسرت چراغ حسن- مردم دیدہ- بار اول لاہور دارالاشاعت پنجاب ۱۹۳۹ء

۳۱- حشر آغا محمد شاہ- اسیر حرص لاہور اردو مرکز ۱۹۵۴ء

۳۲- حشر آغا محمد شاہ۔ شہیدِ ناز عرف اچھوتا دامن لاہور رفیق احمد ۱۹۵۴ء
۳۳ ،، سفید خون لاہور اُردو مرکز ۱۹۵۴ء
۳۴- ،، صید ہوس (مرتبہ عشرت رحمانی) ،، ،، ،، ،، ،،
۳۵- ،، خوبصورت بلا لاہور رفیق احمد ۱۹۵۴ء
۳۶- ،، خواب ہستی (آنکھ کا نشہ لاہور انارکلی کتاب گھر ۱۹۵۷ء
،، اور دوسرے ڈرامے)
۳۷- ،، سلور کنگ۔ آنکھ کا نشہ
اور دوسرے ڈرامے لاہور انارکلی کتاب گھر ۱۹۵۷ء
۳۸- ،، یہودی کی لڑکی لاہور اُردو مرکز ۱۹۵۴ء
۳۹- ،، ترکی حور ،، ،، ،، ،،
۴۰- ،، آنکھ کا نشہ اور دوسرے ڈرامے لاہور کتاب گھر ۱۹۵۷ء
۴۱- ،، بھیشم پرتگیا (آغا حشر از عشرت رحمانی) لاہور دین محمد اینڈ سنز ۱۹۵۴ء
۴۲- ،، بھارتی بالک ،، ،، ،، ،، ،، ،،
۴۳- ،، عشق اور فرض (یادگار حشر) لاہور نرائن داس سہگل۔ ۱۹۴۷ء
۴۴- رئیس قمر (ڈاکٹر) اردو ڈراما (مقدمہ) علی گڑھ سرسید بکڈپو - ۱۹۶۱ء
۴۵- سرور رجب علی بیگ۔ فسانۂ عبرت۔ لکھنؤ کتاب نگر - ۱۹۵۷ء
(مرتبہ سید مسعود حسن رضوی)
۴۶ سرور آل احمد۔ تنقیدی اشارے دوسرا ایڈیشن ۱۹۴۹ء
(ہندوستانی ادب میں آغا حشر کا درجہ)
۴۷- سالک عبدالمجید۔ یاران لاہور اُردو پبلیس ۱۹۵۵ء
۴۸- سلام سندیلوی (ڈاکٹر) ادب کا تنقیدی مطالعہ۔ لاہور مکتبہ میری لائبریری ۱۹۶۲ء
۴۹- سری رام (لالہ) خمخانۂ جاوید (جلد دوم) لاہور رائے گلاب سنگھ پریس ۱۹۱۱ء

۵۰۔ سکسینہ رام بابو۔ تاریخ ادب اُردو (ترجمہ مرزا محمد عسکری۔ لاہور نامی پریس

۵۱۔ شوکت تھانوی۔ شیش محل (بار چہارم) لاہور اُردو بک سٹال ۱۹۴۸ء

۵۲۔ طالب (پنڈت) و نائک پرشاد۔ لیل و نہار۔ لاہور جے۔ ایس سنت سنگھ اینڈ سنز

۵۳۔ عشرت رحمانی۔ اُردو ڈراما۔ تاریخ و تنقید۔ لاہور اُردو مرکز ۱۹۵۷ء

۵۴۔ ایضاً آغا حشر لاہور دین محمد اینڈ سنز ۱۹۵۴ء

۵۵۔ عابد علی (سید) اصول انتقاد ادبیات۔ لاہور مجلس ترقی۔ ۱۹۶۰ء

۵۶۔ عابد حسین (ڈاکٹر) مضامین عابد (ڈراما کیا ہے) دہلی کتابی دنیا۔ ۱۹۴۷ء

۵۷۔ عبد السلام (پروفیسر) فن ڈرامہ نگاری اور انارکلی۔ کراچی مکتبہ نظامیہ ۱۹۶۱ء

۵۸۔ فراق رگھوپتی سہائے (گورکھپوری) اُردو غزل گوئی۔ لاہور فروغ اُردو ۱۹۵۵ء

۵۹۔ کالیداس۔ شکنتلا (ترجمہ کاظم علی جوان) لکھنؤ نولکشور ۱۸۷۵ء

۶۰۔ " " (ترجمہ اختر حسین) انجمن ترقی اُردو (ہند) ۱۹۳۹ء

۶۱۔ محمد عمر نور الٰہی۔ ناٹک ساگر (بار اوّل)۔ لاہور شیخ مبارک علی ۱۹۲۴ء

۶۲۔ مسعود حسن رضوی (سید) لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ لکھنؤ کتاب نگر ۱۹۵۶ء

۶۳۔ ایضاً لکھنؤ کا شاہی اسٹیج " " " ۱۹۵۷ء

۶۴۔ محمد اسلم۔ فن ڈرامانگاری (مقالہ) مسودہ یونیورسٹی لائبریری اورینٹل سیکشن

۶۵۔ محمد اسلم۔ ڈرامانگاری کا فن۔ مجلس ترقی ادب طبع اوّل (جون ۱۹۶۳ء)

۶۶۔ محمد حسن (ڈاکٹر)، ادبی تنقید۔ لکھنؤ ادارہ فروغ اُردو ۱۹۵۴ء

۶۷۔ مرزا ادیب۔ لہو اور قالین (سر آغاز ڈاکٹر محمد حسن) لاہور مکتبہ اُردو ۱۹۵۴ء

۶۸۔ مرزا ادیب۔ آنسو اور ستارے (سر آغاز عظیم مرتضیٰ) لاہور مکتبہ کاروان ۱۹۵۲ء

۶۹۔ ایم۔ ایم شریف۔ جمالیات کے تین نظریے۔ مجلس ترقی ادب۔

۷۰۔ منٹو سعادت حسن۔ گنجے فرشتے (بار سوم) لاہور سویرا آرٹ پریس ۱۹۵۵ء

۷۱۔ گورکھپوری۔ ادب اور زندگی

۷۲ - مسیح گل (سردار) تنقیدی ادب - لاہور نذر سنٹر ۱۹۵۹ء

۷۳ - ناصر نصیر احمد - تاریخ جمالیات ۲ جلد لاہور مجلس ترقی ادب ۱۹۶۲، ۶۳ء

۷۴ - نظیر لدھیانوی (اصغر حسین خاں) مختصر تاریخ ادب - اردو - لاہور عشرت پبلشنگ ہاؤس ۱۹۵۳ء

۷۵ - ایضاً تذکرہ شعرائے اردو - " " " " " "

۷۶ - نامی عبدالعلیم (ڈاکٹر) اردو تھیٹر (حصہ اول) کراچی انجمن ترقی اردو ۱۹۶۲ء

۷۷ - ایضاً حصہ دوم " " " " " "

۷۸ - وقار عظیم (سید) اندر سبھا مع شرح (مقدمہ) لاہور اردو مرکز ۱۹۵۶ء

۷۹ - " " آغا حشر اور ان کے ڈرامے (مقدمہ) " " " ۱۹۵۴ء

۸۰ - وزیر آغا (ڈاکٹر) اردو میں طنز و مزاح لاہور اکاڈمی پنجاب ٹرسٹ ۱۹۵۸ء

۸۱ - یوسف حسین خاں - اردو غزل - حیدر آباد دکن ۱۹۴۸ء

مضامین اور رسائل

۱ - ابواللیث صدیقی - واجد علی شاہ کی ایک ڈرامائی تصنیف - نقوش - فروری مارچ ۱۹۵۳ء

۲ - اے - بی - اشرف - جدید اردو ڈرامے کے مسائل - نئی قدریں (فکر جدید نمبر)

۳ - ابراہیم یوسف - فن ڈراما نویسی - نگار ستمبر ۱۹۵۱ء

۴ - امین راحت چغتائی - اردو ڈراما اور دور جدید - ادب لطیف جنوری ۱۹۵۴ء

۵ - اختر شبیر حسن - اردو ڈراما اور دورِ جدید - نئی قدریں، حیدر آباد سندھ - جولائی ۱۹۶۱ء

۶ - ادیب، محمد حسین - اردو ڈراما ہمایوں - جون ۱۹۳۴ء

۷ - اصغر بٹ - اسٹیج ڈراما VOL 27 ادبی دنیا ۱۹۴۸ء

۸ - بادشاہ حسین (سید) ڈراما میں مکالمہ کی اہمیت - افکار (سالنامہ)

۹ - " حشر کے متعلق دو نظریئے - ادب لطیف جولائی ۱۹۴۰ء

۱۰ - تاج امتیاز علی (سید) اردو ڈراما کی مفاہمتیں - کارواں (سالنامہ) ۱۹۳۴ء

۱۱ - ایضاً قومی تھیٹر کی ضرورت ماہِ نو دسمبر ۱۹۵۴ء

۱۲ - ایضاً اردو کا ڈراماتی ادب عالمگیر (سلور جوبلی نمبر) ۱۹۵۰ء

۱۳- تاج امتیاز علی دسید، اُردو میں ڈرامانگاری ماہِ نو جون ۱۹۵۲ء

۱۴- تاجور نجیب آبادی۔ مشاعرہ بزمِ اُردو۔ مخزن جولائی ۱۹۱۷ء

۱۵- تپش عبداللطیف دپروفیسر، آغا حشر کاشمیری۔ ادبِ لطیف سالنامہ ۱۹۴

۱۶- جمیل الرحمٰن اعظمی۔ جدید تھیٹر اور اُردو ڈراما۔ کارواں - ۱۹۲۳ء

۱۷- جاوید نہال۔ آغا حشر۔ ایک مطالعہ۔ قند ڈراما نمبر ۱۹۶۱ء

۱۸- خورشید عبدالسلام۔ حشر سے پہلے اُردو ڈرامانگاری۔ ادبی دُنیا۔ جون ۱۹۴۰ء

۱۹- ایضاً آغا حشر اور اُردو ڈرامانگاری۔ ادبی دُنیا۔ جولائی۔ ۱۹۴۰ء

۲۰- رحمٰن مذنب۔ ڈرامے کی ابتدا۔ اقبال ریویو جلد ۶ ۱۹۵۷ء

۲۱- شفقت تنویر مرزا۔ آغا حشر کی ڈرامانگاری۔ نوائے وقت (اشاعتِ خاص) ۹-۱۰ مارچ ۱۹۶۱ء

۲۲- شمس کنول۔ اُردو ڈراما کا پس منظر اور بمبئی کی اُردو اسٹیج۔ قند ڈراما نمبر ۱۹۶۱ء

۲۳- عشرت رحمانی۔ آغا حشر کا فنی ارتقاء۔ ادبِ لطیف۔ سالنامہ ۱۹۵۳ء

۲۴- ،، اُردو ڈرامے کی ایک صدی۔ ادبِ لطیف ڈراما نمبر

۲۵- ،، آغا حشر کاشمیری۔ امروز۔ ۲۸ اپریل ۱۹۶۳ء دسنڈے ایڈیشن

۲۶- ،، آغا حشر حریت۔ کراچی ۲۹ اپریل ۱۹۶۳ء

۲۷- فضلی فضل احمد کریم۔ فارسی غزل۔ اُردو۔ اپریل ۱۹۳۷ء

۲۸- فطرت حسن عباس۔ اُردو ڈرامانگاری کا ارتقائی و تاریخی پس منظر۔ آجکل جلد ۱۳ ۱۹۱۳ء

۲۹- فضل حق قریشی دہلوی۔ آغا حشر سے ملاقات۔ ادبِ لطیف۔ سالنامہ ۱۹۳۹ء

۳۰- قیوم نظر اندر سبھا کا مصنف ادبی دُنیا جون ۱۹۵۱ء

۳۱- ،، اندر سبھا نقوش فروری مارچ ۱۹۵۰ء

۳۲- محمد عمر نورالٰہی۔ ہندوستان کا ڈراما۔ اُردو۔ جنوری ۱۹۲۴ء

۳۳- منصور احمد۔ ہندوستان کے شیکسپئر آغا حشر کاشمیری ڈراما کیونکر لکھتے ہیں؟
ادبی دُنیا۔ سالنامہ۔ ۱۹۳۵ء

٣٤- محمد سعید- ہندوستانی ناٹک اور آغا حشر مرحوم- ساقی- اکتوبر ۱۹۳۴ء

٣٥- نامی عبدالعلیم- اُردو اسٹیج کی ابتدا اور نشو و نما- قند ڈراما نمبر ۱۹۶۱ء

٣٦- نظیر لدھیانوی و اصغر حسین خاں- اُردو غزل کا ارتقاء- ادبی دنیا- جون ۱۹۵۱ء

٣٧- وزیر آغا ڈاکٹر- اُردو ڈرامے میں مزاحیہ عناصر- ادب لطیف- ڈراما نمبر

٣٨- وقار عظیم (سید) ڈرامے کی تنقید- ساقی- نومبر ۱۹۳۴ء

٣٩- " " ڈرامے کی فنی اور ادبی قدریں- ماہ نو جنوری ۱۹۶۱ء

٤٠- سٹاف رپورٹر- سول اینڈ ملٹری گزٹ- اتوار- ۲۸ اپریل ۱۹۶۱ء

رسائل :-

١- آجکل- دہلی

٢- اُردو- اورنگ آباد- دہلی- کراچی

٣- ادبی دنیا- لاہور

٤- ادب لطیف لاہور

٥- اُردو ادب- لاہور

٦- افکار- کراچی

٧- اقبال ریویو لاہور

٨- عالمگیر لاہور

٩- قند- مردان

١٠- کارواں- لاہور

١١- ماہ نو کراچی

١٢- مخزن- لاہور

١٣- نقوش- لاہور

١٤- نگار- لکھنؤ- کراچی

١٥- نئی قدریں سندھ حیدرآباد

١٦- حریت (اخبار) کراچی

١٧- ہمایوں- لاہور

١٨- امروز (اخبار) لاہور

١٩- نوائے وقت (اخبار) لاہور

٢٠- سول اینڈ ملٹری گزٹ (اخبار) انگریزی- لاہور

٢١- ساقی- دہلی- کراچی

٢٢- محفل- لاہور